

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉTHOS D'UN IMPRUDENT :

ÉTHOS, STYLE ET POÉTIQUE DE *L'IMPRUDENCE*, D'ALAIN BASHUNG

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

OLIVIER NORMAND-JENNY

AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*« Pourquoi faites-vous ainsi ? » demande le public,
« Parce que vous ne feriez pas ainsi », répond le créateur.*

-Jean Cocteau

*Je crois que chaque artiste doit être un peu orgueilleux,
se dire qu'il va réaliser une chose incroyable.*

-Alain Bashung

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est dédié à mes deux enfants, les dynamos qui m'ont poussé à commencer et à terminer ce travail. Vous êtes la source de tous ces mots.

Je veux remercier ma femme Annelise. Merci pour la patience et les nombreuses matinées passées au parc pendant lesquelles j'ai pu continuer d'avancer sur cette route imprudente.

Merci à mes parents pour les encouragements, le focus et les lundis.

Merci aussi à Nana d'avoir gardé, amusé et diverti mon pitbull.

Merci à ma famille et mes amis.

Merci à iTunes, de loin mon meilleur ami.

Finalement, Dominique Garand, mon directeur, merci d'avoir réduit et spécifié les centaines d'idées passionnantes qui auraient voulu être étudiées. Merci de m'avoir aidé à comprendre ce que j'aime dans la chanson.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Résumé</i>	vii
<i>Introduction</i>	1
 <i>Chapitre I Comment être imprudent</i>	9
1.1 Préparatifs : Le texte de chanson versus la poésie	9
Définition de la chanson.....	10
La forme.....	13
L'intention	14
La voix	14
Rôle de l'auditeur.....	16
Temporalité.....	17
Globalement.....	17
1.2 <i>L'Imprudence</i>	19
1.2.1 Présentation de <i>L'Imprudence</i> en tant qu'album.	20
Pourquoi parler d'un album de musique ?	21
Discours.....	23
Situation de <i>L'Imprudence</i>	25
1.2.2 Paratexte.....	26
Le titre	27
Le support.....	28
La pochette.....	28
L'image en évolution.....	29
La quatrième de couverture.....	30
L'intérieur.....	31
1.2.3 <i>L'Imprudence</i> en musique.....	32
Les musiciens	32
La musique.....	33
1.2.4 Description et structure des chansons	35

<i>Chapitre II Éthos et paratopie</i>	48
2.1 Éthos	48
L'éthos et le public	50
Le corps du chanteur	52
2.2 Paratopie.....	53
2.3 Biographie	56
2.4 Débuts rock et country : l'idée de liberté	57
L'univers du rock.....	60
La langue du rock.....	62
2.4.1 Osez Joséphine.....	65
2.5 Le succès	66
La singularité.....	68
2.6 Collaborateurs	71
2.6.1 Boris Bergman	74
2.6.2 Serge Gainsbourg	76
2.6.3 Jean Fauque	78
 <i>Chapitre III Style de L'Imprudence</i>	 83
3.0 L'approche stylistique	83
3.1 Le son des paroles	88
La rime	88
L'absence de rimes	93
Anaphores	96
Allitérations, assonances et autres procédés	98
3.2 Son/sens.....	100
3.2.1 Répétition de vers clés	101
Les leitmotive.....	103
3.2.2 Encore des répétitions	105
3.2.3 Registre langagier	107
Noms propres.....	111
Analyse du vocabulaire de <i>L'Imprudence</i>	112
Homophonies, vire-langue, clichés, expressions figées et humour....	117

3.2.4 L'appel à l'autre	122
Impératifs et interrogatifs, embrayeurs et marques interlocutoires	123
3.3 Sens	129
3.3.1 Isotopies	129
3.3.2 Analyse isotopique des chansons de <i>L'Imprudence</i>	131
<i>Chapitre VI Accessoires de l'imprudent</i> -----	146
4.1 La voix	146
4.1.2 Description du style	148
4.1.3 Performance	152
4.1.4 Mélodies	155
4.1.5 Traitement de la voix	157
4.2 Le poème de Robert Desnos : « Jamais d'autre que toi »	158
4.2.1 Genre et musique	159
4.2.2 La voix	160
4.2.3 L'adaptation d'un poème dans l'univers de la chanson	161
4.2.4 « Jamais d'autre que toi » à l'intérieur de <i>L'Imprudence</i>	164
4.3 Le poétique dans <i>L'Imprudence</i> , ou la possible poéticité de la chanson	166
Climat poétique	167
Les répétitions	169
L'écart	171
L'ambiguïté	173
Principe de négation	175
Procédé de totalisation du sens	175
La nécessité intérieure	176
Parallélismes	179
Les noms propres	182
<i>Conclusion</i> -----	183
<i>Annexes</i> -----	188
<i>Bibliographie</i> -----	204

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise propose d'investir la chanson populaire et contemporaine d'un point de vue littéraire, avec comme prétexte et outil d'analyse l'album *L'Imprudence* d'Alain Bashung. L'hypothèse de départ est que, relativement à l'artiste, cet album constitue un aboutissement stylistique sur le plan de l'écriture des paroles. Les principaux points d'intérêt et notions utilisés pour confirmer cette hypothèse seront l'éthos du chanteur, la paratopie de création, l'album comme discours, le style d'écriture des paroles et la poéticité globale de l'album. Cette approche diversifiée permettra une plongée en profondeur dans cette œuvre du chanteur français, tout en offrant la possibilité de tisser des parallèles avec la chanson française traditionnelle, celle contemporaine, ainsi que les études littéraires.

Alain Bashung, *L'Imprudence*, chanson, éthos, paratopie, style, poéticité.

INTRODUCTION

On reconnaît souvent les grands artistes à leur façon de se renouveler, de se réinventer et de surprendre. On reconnaît aussi les grandes œuvres à leur pouvoir de se faire relire, revoir, réécouter, rejouer ou réinterpréter. Dans l'univers de la chanson populaire occidentale, les grandes chansons sont celles qui réussissent à toucher plusieurs générations, offrant de multiples interprétations et des mélodies qui ne lassent jamais. Les grands albums, quant à eux, sont ceux dans lesquels les paroles et les musiques d'un groupe de chansons fusionnent et forment un univers cohérent et multidimensionnel. Ce sont des albums intemporels qui, règle générale, marqueront les auditeurs ayant pris quelques heures de leur vie pour y investir une écoute attentive et approfondie. Difficilement circonscrits - où s'arrête la musique et où commence le rêve ? - les grands albums reflètent les hommes, leurs passions et leurs angoisses. Dans ces albums, les fragments et les détails s'effacent derrière l'ensemble, mais ils importent autant que le tout qu'ils contribuent à soutenir. On parle d'un grand album lorsqu'on se perd dans le voyage qu'il nous propose, à toute heure du jour ou de la nuit, lorsqu'on redoute la fin qui ne viendra pas avant vingt autres minutes, lorsque le dernier vers d'un couplet nous fait penser à un refrain d'une autre chanson, lorsqu'on confond le titre des pièces car ces titres ne veulent rien dire seuls. On parle d'un grand album lorsqu'une centaine d'écoutes n'ont pas encore permis de tout entendre.

Nous croyons que *L'Imprudence* d'Alain Bashung fait partie de ce type d'album.

Il se dégage d'Alain Bashung une aura de rescapé, de défricheur et d'explorateur. Son parcours artistique et son œuvre ont été bâtis à partir de choix risqués et d'imprudences par rapport à la norme chansonnière et par rapport aux normes de l'industrie. De 1977 à 2009, en trente ans de carrière, avec une douzaine d'albums studios, quelques *lives*, d'autres de raretés et de faces B, Bashung a su établir son nom parmi les grands artistes de la chanson francophone.

Alain Bashung jouissait, même avant sa mort, le 14 mars 2009, d'une réputation très enviable. Son parcours en dent de scie, ses diverses collaborations, ses albums tous différents et son passage du métier de chanteur à celui d'acteur, fruits d'une liberté artistique totalement assumée, ont grandement contribué au respect qui lui est voué. Si la reconnaissance du public, des critiques et de ses pairs lui est venue sur le tard, après ses trente ans et dix ans de galère dans le métier, c'est seulement parce qu'il fut un peu plus lent que d'autres à trouver sa voix, sa singularité et son style. Musicalement, dans ses albums, Bashung a exploré autant les nouvelles technologies numériques apparues dans les années 1980, que le folk-rock à saveur country. Des boîtes à rythmes aux synthétiseurs, en passant par la bonne vieille formule rock guitare-basse-batterie, Bashung a aussi appris à exploiter les ressources des studios d'enregistrement comme des instruments aux possibilités infinies. Tantôt sombres et tantôt lumineux, tous uniques et rompant avec le précédent, ses albums sont de véritables terrains de jeux musicaux et textuels. Bashung a touché à la pop, tout en gardant un côté plus *underground* et avant-gardiste, et ses disques se sont tous parfaitement intégrés à l'époque de leur création, tout en défiant les standards populaires en vogue.

Outre son exploration musicale, il s'est démarqué de ses contemporains par son approche des textes, prenant pour modèle le rock anglo-saxon et ayant comme conséquence la création d'une langue où prime le son, sans jamais toutefois tomber dans l'insignifiance sémantique. Inspiré par la richesse, la diversité et l'éventail des ressources disponibles dans la langue française, ses paroles rendent compte d'un travail d'écriture libre et affranchi des attentes et des habitudes chansonnières : mélange des différents registres de vocabulaire - de l'argot au plus soutenu, usage de l'anglais, de l'allemand, d'abréviations, de références culturelles, etc. Avec une voix grave et un phrasé frôlant la nonchalance, mais dissimulant un important travail d'énonciation, il a réussi à imposer un style d'écriture contemporain qui culmine avec *L'Imprudence*. Sur cet opus, Bashung et son complice Jean Fauque ont concocté des textes dans lesquels la langue employée est éclectique, quoique précise.

D'un point de vue littéraire, les treize textes de *L'Imprudence*, paru en 2002, offrent une matière première abondante et suffisamment riche pour qu'il soit possible d'en mesurer la poéticité dans le cadre d'une étude stylistique. Longuement mûri (quatre ans le sépare de son prédécesseur *Fantaisie Militaire*), *L'Imprudence* est méconnu et sous-estimé du public,

notamment à cause de sa facture musicale plus expérimentale, exploratoire et de ses arrangements moins accrocheurs. Sans succès radiophonique, légèrement conceptuel et nécessitant de nombreuses écoutes, ce disque n'aurait jamais été conçu sans l'apprentissage effectué dans les dix albums studio précédents. Conséquemment, l'objectif principal de ce mémoire est de démontrer que *L'Imprudence* marque l'aboutissement d'une démarche stylistique, la fin d'une trajectoire élaborée au fil d'une carrière et d'une discographie bien remplies. On y retrouve tous les ingrédients formant le noyau stylistique et la griffe « Bashung ».

S'interroger sur la chanson, c'est avant tout comprendre que cet art populaire par excellence, si mineur soit-il - c'est Serge Gainsbourg lui-même, coauteur des paroles d'un album de Bashung *Play Blessures* (1982), qui l'affirma lors de l'émission de télévision *Apostrophe* en 1986 -, est un art pluridisciplinaire. Situé à la croisée de la musique, de la poésie et de la performance, cet acte de communication se définit par une alliance entre un texte, une musique et une interprétation. N'en étudier qu'un aspect, c'est-à-dire les paroles et un peu du chant et de l'énonciation, revient à faire une analyse incomplète d'un objet atrophié. Nous assumerons toutefois en partie cette incomplétude dans les pages qui suivent. En effet, les dimensions impliquées dans la chanson sont trop nombreuses pour être toutes investiguées : langage musical, langue parlée et chantée, code de performance, rhétorique de l'expression, réception, vente, marketing et promotion, tout participe à l'existence et à la transmission d'une chanson. Si ce principe est bon, nous avons jugé qu'il valait la peine de concentrer nos efforts sur le style des paroles de ce groupe de chansons et sur le poétique qui en émane.

Pour nous aider dans notre questionnement sur la chanson contemporaine et pour illuminer nos trouvailles, nous ferons appel à certains experts, chacun proposant une perspective unique sur la chanson en général : Stéphane Venne - pour son expertise pratique, Stéphane Hirschi - pour sa pensée théorique, Stéphane Malfettes - pour son regard sur la chanson littéraire, et Joël July - pour son esthétique de la chanson contemporaine. Au cours de sa carrière, Bashung a aussi donné quantité d'entrevues. On ne peut fonder une analyse sur

ses dires, l'artiste ayant une vision trop subjective de son œuvre. Cependant, ses propos peuvent aider à mieux comprendre ses intentions et sa démarche.

Comment alors rattacher la chanson à la musique et surtout à la littérature ? Comment convaincre de leur littérarité et de leur possible poéticité ? Le premier germe d'une réponse viendra de Nicolas Ruwet avec la notion de *répétition* : « ce qui, pour moi comme pour Jakobson, est la propriété fondamentale et commune du langage musical et du langage poétique : la répétition¹. » Cette phrase s'avère capitale et à la base de notre réflexion. La répétition jouera un rôle prédominant, elle sera le leitmotiv et le cœur de notre analyse car elle permet de réunir le langage musical et le langage poétique ; et qu'est-ce qui se trouve exactement à la jonction de ces deux langages ? - la chanson. La répétition est l'outil principal sur lequel se construit la rhétorique de cet art de la concision : répétitions et alternances de couplets et de refrains, répétitions de motifs mélodiques et de procédés textuels (rimes, anaphores, paronymie). Chacune des treize chansons de *L'Imprudence* est construite sur un nombre étonnant de répétitions textuelles qui nous permettront d'apercevoir les rouages de la rhétorique, du style et de la poéticité de cet opus. De plus, le médium de diffusion de la chanson rend possible et favorise l'écoute répétée de celle-ci.

Une relation confuse existe entre la poésie et la chanson, deux domaines qui exigent pourtant un travail d'écriture différent. Bashung ne prétend pas faire de la poésie, ses intentions sont spécifiques, il écrit et compose des chansons. Profitant de plusieurs années d'expériences, son travail d'écriture sur *L'Imprudence* démontre une grande maîtrise de la langue française et prouve que lui et ses acolytes connaissent les codes, normes, exigences et contraintes de la chanson populaire occidentale.

Quel artiste avec une véritable démarche pourrait se vanter d'être capable de se résumer en une seule chanson, une seule toile, un seul chapitre, un seul poème, un seul acte ou une seule scène de cinéma ? Nous percevons *L'Imprudence* comme un discours littéraire, tel un roman, un film, une pièce de théâtre ou un recueil de poésie. L'album offre plus de temps et d'espace qu'une seule chanson pour définir et approfondir une esthétique et un concept.

¹ Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 10.

L'écriture prend alors en compte autant les petits détails que l'ensemble des fragments. Les isotopies et les thèmes qui traversent les chansons et l'album tissent entre eux des liens de complémentarité qui ne sont pas étrangers à l'univers cohérent qui émane du groupe de ces treize textes.

Pour comprendre le contexte de création de *L'Imprudence* et saisir l'idée d'aboutissement, nous évoquerons le développement de l'œuvre globale, de la discographie, celui de l'artiste et de son style d'écriture. Deux aspects de sa rhétorique y sont rattachés : *l'éthos* et *la paratopie*, notions auxquelles est associée celle de *paratexte*. Son art sera alors aussi perçu à travers la lentille du récepteur. Toutes sortes d'informations biographiques, musicales et langagières sont transmises avant, pendant et après l'écoute des chansons. Cette vision pragmatique, importante et très réelle occupe une place centrale dans le monde de la musique populaire. En fait, la construction de l'éthos d'un énonciateur, sa *persona* et les éléments connexes au discours affectent n'importe quelle situation de communication et, d'une façon subtile et parfois maligne, influencent l'objet artistique et sa réception. La notion d'album rejoint aussi celle d'éthos car l'artiste dispose d'une plateforme plus grande pour exprimer et solidifier sa position à l'intérieur de son champ artistique. Dominique Maingueneau² sera notre principal guide pour démêler les relations qui unissent l'énonciateur, la *persona*, le message et le récepteur.

Le long d'un parcours s'échelonnant sur plus de trente ans, la mémoire retient principalement ce qui unifie et caractérise un corpus. Ainsi, c'est la recherche d'un *continuum* qui nous intéresse. Puisque notre intérêt porte sur l'édification d'une esthétique principalement textuelle, nous soulignerons trois éléments paratopiques qui ont influencé l'écriture des chansons : le rock, le succès – les tubes ou *hits*, et les collaborateurs aux paroles.

L'Imprudence prolonge le travail langagier effectué sur les opus précédents. Nous étudierons comment Bashung navigue à travers les contraintes de cet art de la concision,

² Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, 2004, 262 pages.

comment il crée des textes qui portent son empreinte et qui lui sont facilement attribuables. Avoir un style, c'est en quelque sorte être reconnaissable. Bashung fait partie de cette race d'auteurs-compositeurs-interprètes à être étudié et copié, un de ceux de qui on peut dire : « Ça c'est du Bashung ».

Pierre Guiraud définit le style comme « l'emploi des moyens d'expression linguistique dont dispose l'écrivain³. » Substituant « auteur de chanson » à « écrivain », nous identifierons les principaux moyens d'expression choisis par l'artiste en recensant les procédés littéraires et figures de styles les plus souvent utilisés à travers *L'Imprudence* et les albums précédents. En tête, nous gardons toujours cette idée : ce qui est récurrent, caractérise.

L'analyse stylistique des textes, le cœur de notre travail, se divisera en trois sections. La première portera sur les procédés dont l'effet est principalement sonore : les rimes, l'absence de rime, les anaphores, les allitérations, les assonances et autres procédés. La deuxième section présentera tout ce qui touche à la fois au son et au sens des textes : analyse du vocabulaire, références culturelles, formes verbales, allographes et détournements de locutions connues. Il s'agira aussi de constater que le nombre de vers répétés dans l'ensemble des textes est si élevé qu'il devient un euphémisme de dire que la répétition est un procédé stylistique important. La troisième section tentera de démêler toutes les isotopies et surtout d'établir les liens unissant les chansons entre elles pour ainsi comprendre le propos général de l'album.

Bashung a édifié sa carrière sur une approche peu conventionnelle de la chanson populaire. Dans *L'Imprudence*, par exemple, la huitième piste de l'album se démarque par une facture musicale plus percussive, une énonciation haletante, une courte durée et surtout par un texte emprunté au poète Robert Desnos. *Jamais d'autre que toi* témoigne de l'influence de la littérature et confirme certains rapprochements avec la poésie surréaliste. Bashung est aussi reconnu pour sa manière bien personnelle de rendre les paroles. Sa voix grave et sérieuse, empruntant plus au récitatif qu'au chant conventionnel, va certainement colorer les chansons d'une teinte sombre et solennelle. Stéphane Malfettes nomme « récitatif

³ Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Éditions Klincksieck, Paris, 1969, p. 11.

expressionniste » l'un des modes énonciatifs de la chanson, appellation très adéquate en ce qui concerne la technique vocale de cet album.

Cependant, derrière cette esthétique vocale - première contrainte technique énorme dans la création d'une chanson - se cache une justesse d'énonciation que quantité d'acteurs pourraient envier. L'émotion est là, dans les mots, et Bashung la rend avec calme, conviction et assurance, sans jamais s'époumoner, sans trop insister, en laissant place au naturel. Puisque le chant occupe probablement le premier rang dans la liste des facteurs influençant la réception d'une chanson et l'éthos de son chanteur, l'apparente nonchalance et sa singularité lui ont évidemment attiré des fans et en ont fait fuir d'autres qui n'apprécient pas.

Le lecteur attentif remarquera que toutes les répétitions chantées sont retranscrites dans le livret de *L'Imprudence*. C'est à partir de cette observation que, parallèlement à la question stylistique, nous avons amorcé une réflexion sur la « possible » poéticité des textes de cet album. Jean Cohen, dans son livre *Théorie de la poéticité*, définit la poéticité comme : « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre poétique⁴ ». Attention, il ne s'agit pas de *la* poétique, mais *du* poétique, notion assez large et difficilement saisissable (un peu comme l'idée d'amour, de beauté ou de liberté). Peut-on mettre le doigt sur ce qui fait qu'une phrase est poétique et qu'une autre ne l'est pas ? Cela est difficile à affirmer en toute certitude. C'est pourquoi nous aimons l'expression « climat poétique » proposée conjointement par Bruno Roy et Christian Hermelin. Ce climat sied bien à l'idée de réfléchir sur un groupe de textes, sur l'ambiance générale et sur la littérarité qui s'en dégage.

Dans la chanson, le poétique naît dans le petit, le détail, et tranquillement grossit et prend de l'ampleur, influençant tout ce qui l'entoure et établissant ainsi un climat poétique, un effet englobant, un peu flou, mais certainement présent. La temporalité particulière et l'apport indéniable de la musique sur le *pathos* d'une chanson permettent une réflexion sur la *possible* poéticité de la chanson - ce possible signifiant l'éventuel, l'envisageable et probable. L'étude d'un climat et d'un effet global permet de ne pas se limiter à l'exigence précise que le poétique doive être présent partout, toujours et à chaque instant. Au contraire, nous

⁴ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, José Corti, Paris, 1995, p. 12.

abordons l'album par fragments, reconnaissant du même fait le poétique dans certains vers ou moments, dans certaines relations existantes à l'intérieur d'une, de deux ou trois chansons, ou même à travers l'album au complet. Nous construirons notre réflexion en empruntant les outils théoriques à Jean Cohen, Nicolas Ruwet, Roland Barthes et Roman Jakobson, tous des auteurs qui placent la répétition comme notion centrale d'une définition de la poéticité, définition qui inclut par conséquent les notions suivantes : l'écart langagier et musical, l'ambiguïté et l'insignifiante informationnelle, le principe de négation et de totalisation du sens, et donc la nécessité intérieure, les parallélismes et l'usage de noms propres et de références culturelles.

Puisque les mots ont une importance capitale dans ce disque créé par un auteur-compositeur-interprète au faite de sa carrière, ce travail mettra de côté l'aspect sociologique de la chanson et de sa réception, pour plutôt se tourner vers une approche centrée sur les singularités artistiques et poétiques. Ce disque est une construction que l'on tente de démonter, un objet dont on essaie de démystifier les composantes, surtout les paroles. Notre analyse est axée sur les détails, les choix et l'esthétique. Nous verrons quels furent les risques, ces imprudences qui ont jalonné la création. Avec ceux-ci, Bashung s'est créé un éthos unique. L'imprudence apparaît lorsqu'on veut capter l'attention, qu'on sait comment mais qu'on fait exactement le contraire de ce qu'il faudrait. Bashung semble sur la frontière entre le sabotage et l'autocongratulation. Cet artiste a de l'étoffe, il a l'éthos d'un imprudent.

Avertissement :

Afin de simplifier la lecture, nous désignerons par « Bashung », à la fois l'artiste, le chanteur, le créateur, le personnage, celui qui signe les albums, prend les décisions finales et appose son nom sur la pochette des disques. « Bashung » inclut alors aussi ses nombreux collaborateurs, dont Jean Fauque, cosignataire de onze textes sur l'album. Ce nom renvoie au projet artistique et non à l'homme. Si nous voulons aborder un point biographique ou une question reliée à l'être et à l'homme, nous utiliserons le prénom et le nom : Alain Bashung.

CHAPITRE I

COMMENT ÊTRE IMPRUDENT

1.1 Préparatifs : Le texte de chanson versus la poésie

Dans le contexte d'un mémoire en études littéraire, il est important de s'attarder un peu sur les différences et similitudes entre la poésie et la chanson, cousines ou sœurs dans la grande famille de la Littérature. Les deux possèdent des caractéristiques communes : « Elle [la poésie] se rapproche de la musique, en tant qu'art du son. Cette proximité est attestée par les liens étroits qui unissent poème, chant et accompagnement instrumental¹. » Il y a entre poésie et paroles de chansons une « parenté structurelle, leurs compositions étant également marquées par le retour de traits identiques – une cyclicité inscrite dans l'étymologie de termes comme 'vers' ou 'strophes'² ». Nous reviendrons sur cette idée de répétition. Le rapport de similitude vient aussi que fait que « la poésie a précédé l'écriture et a longtemps été destinée à des récitation en musique³ ». Il n'est donc pas surprenant que les paroles de chansons puissent souvent être confondues avec la poésie. Pour les différencier, nous devons traiter de leur forme d'écriture. La poésie a le poème comme forme d'écriture, tandis qu'en chanson, on nomme le résultat du travail « des paroles » :

Seul le poème a un sujet d'énonciation propre tandis que le sujet de la poésie [...] est esthético-philosophique et historique. C'est en effet le fait que le poème ait un sujet de son énonciation propre qui permet d'écouter son rythme, l'individuation qu'il fait d'une langue et d'un discours antérieur⁴.

¹ Hugues Marchal, « Introduction », dans Hugues Marchal (dir. publ.), *La Poésie*, Paris, Éditions Flammarion, 2007, Corpus GF, p. 32.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, « Vade-Mecum : Oralité », p. 227.

⁴ Daniel Delas, *Stylistique, poétique et analyse du discours* p. 345, dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir. publ.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Nancy, Presses Universitaires du Mirail, 2004, 488 pages.

La chanson s'apparente à la poésie et seules les paroles, ou *lyrics* en anglais, ont un sujet d'énonciation linguistique. C'est donc des paroles que l'on traitera spécifiquement.

Pour entrer en relation avec la littérature et pour pouvoir en extraire des réflexions pertinentes, le genre de chanson étudié doit être celui qui développe ce que Stéphane Malfettes nomme des « symptômes de littérarité⁵ ». Nous prétendons que celles proposées dans *L'Imprudence* ont une ambition littéraire, même si cette ambition est déniée par Bashung. Sans jamais prétendre à faire de la poésie, Bashung ne minimise pas l'importance de ses textes et leur transcription écrite dans le livret accompagnant l'objet-disque confirme le désir que les paroles puissent être lues et mieux comprises.

Définition de la chanson

Commençons par définir la chanson. C'est évidemment un terme ancien, couvrant « un champ notionnel très large⁶ ». La chanson est « traditionnellement définie comme une pièce en vers destinée à être chantée ou comme une forme de poésie orale mise en musique⁷ ». Aussi : « le plus généralement courant à toutes les époques : pièce de vers d'un ton familier (syntaxe le plus souvent très simple, statut très libre du *-e* caduc, rime approximative ou assonancée) divisée en couplets qui se terminent souvent par un refrain, et destinée à être chantée, avec accompagnement musical⁸. » Non seulement les textes contiennent une musicalité interne, mais il y a aussi une musicalité externe, un accompagnement musical, dont la présence est essentielle, et ce, même si cette musicalité est sous-entendue (*a-capella*).

Dans une chanson coexistent simultanément un texte, un accompagnement musical, une mélodie et une interprétation. Cette pluridisciplinarité entraîne une organisation assez rigoureuse des événements et des agents composants qui fait dire à Joël July : « la chanson est quant à elle un genre sous contraintes : par son format de diffusion [...] et son mode de

⁵ Stéphane Malfettes, *Les mots distordus, ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Éditions iRMA, coll. « Musique et Société, Rock et Littérature », Paris, 2000, p. 99.

⁶ Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Le livre de poche, LGF, Paris, 1993, p. 79.

⁷ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Presses Universitaires de France, PUF, Paris, 2002, p. 85.

⁸ Michèle Aquien, *op.cit.*, p. 79.

production [...] et de communication⁹ ». Georges Molinié mentionne que « le genre se définit comme l'organisation d'un certain nombre de contraintes¹⁰ ». Parmi celles du genre chanson, il y a la nécessité de mémorisation pour le chanteur et/ou pour l'auditoire. De cette contrainte découlent plusieurs caractéristiques de la chanson que Lucienne Bozzetto-Ditto présente adéquatement :

La chanson médiatisée a été prise par des contraintes de durée : à l'époque du 78 tours sur 25 cm, une chanson ne pouvait pas excéder trois minutes ; sans doute quantité d'œuvres sont traitées de manière spéciale [...] mais la production générale a conservé globalement ce modèle ou du moins la nécessité d'une certaine brièveté. Celle-ci répond aussi à un impératif d'écoute et de mémorisation faciles : la chanson est faite pour un ou des publics, et la conscience de *l'autre*, à atteindre, est présente de manières implicites dans l'acte même de la création. Ces deux exigences imposent à la fois la concentration des moyens (on pourrait faire ici un parallèle avec la concentration des moyens poétiques dans un sonnet) et la répétition. Il n'est donc pas étonnant d'observer tant sur le plan musical que textuel la présence de constantes qui tiennent au moins en partie à cette concentration : dans les textes, par exemple, le 'je' - dont l'origine est dans la poésie lyrique et courtoise - et le 'tu', qui évitent toute présentation, la prééminence des substantifs et des verbes, la simplicité de l'adjectivation, le recours à une rhétorique et à un discours immédiatement accessibles¹¹.

La chanson fut si influencée par la radiodiffusion, que la brièveté n'est plus une contrainte mais une caractéristique de genre : « Cette brièveté est d'ailleurs, comme en poésie, l'élément fondamental qui constitue le genre spécifique de la chanson. Son principe même repose sur l'économie¹². » L'aspect communicatif et l'accessibilité du message, auxquels contribue la brièveté, sont primordiaux dans la chanson. Celle-ci s'est développée en fonction de son pouvoir rassembleur, en usant de locutions populaires et en traitant de thèmes accessibles au peuple pour qui elle était destinée.

Le registre langagier utilisé en chanson correspond globalement à celui familier et courant, en opposition à la poésie qui relève plutôt du registre soutenu. À ce sujet Pierre Guiraud mentionne que c'est le support médiatique qui influe le registre langagier : « La

⁹ Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Édition L'Harmattan, Paris, 2007, p. 23.

¹⁰ Georges Molinié, *La Stylistique*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1997, p. 96.

¹¹ Lucienne Bozzetto-Ditto, *Chanson, lieu commun*, dans *La chanson en lumière*, Stéphane Hirschi (dir. publ.), Presses Universitaires de Valenciennes, Édition Camelia, coll. « Lez Valenciennes » no 21, 1997, p. 260.

¹² Joël July, *op. cit.*, p. 29.

langue d'un texte dépend du genre, c'est-à-dire des conditions dans lesquelles l'œuvre est communiquée ; selon qu'elle est écrite ou orale, chantée, récitée, jouée, etc.¹³» Le genre chanson appelle une langue particulière et qui rejoindra les participants de l'acte de communication, donc une langue pour tous – les auditeurs formant une masse indéfinissable. Nous verrons que les paroles de *L'Imprudence* ont pour caractéristique de ne pas se limiter au registre familier et courant, mais qu'elles mettent aussi de l'avant des mots et expressions issus du registre soutenu.

Quant aux formes compositionnelles (Bakhtine), historiquement, elles ont peu changé. Ce n'est que tout récemment, au milieu du 20^{ième} siècle, que la chanson s'est affranchie des contraintes formelles qu'elle s'était elle-même imposées. Le vers libre et le vers blanc sont de plus en plus fréquents, conséquences de l'abandon de métriques rigides au profit d'une liberté d'écriture qui rappelle les bouleversements vécus par la poésie au cours du 19^{ième} et 20^{ième} siècles. Il ne faut pas être surpris de voir la chanson devenir plus personnelle et expressive et occuper une fonction sociale qui s'apparente au rôle que la poésie a pu remplir durant des siècles. On remarque en effet que la chanson étend son vocabulaire et adopte de nouveaux rôles. Elle n'est plus seulement un véhicule pour transmettre des histoires, amuser et divertir, elle est devenue un médium artistique comme un autre, au service d'un créateur qui, à travers elle, exprime sa sensibilité, développe son regard ou exprime ses états d'âme, tel un peintre, un poète ou un sculpteur le ferait. La figure de l'auteur-compositeur-interprète a permis à la chanson de prendre une direction plus libre et moins soucieuse des contraintes de production et de radiodiffusion si présentes autrefois, pour emprunter une voie plus personnelle - celle de la singularité et de l'originalité. Bien évidemment, parallèlement à cette chanson dite «littéraire», il existe toujours une chanson plus populaire que les visées commerciales et communicatives maintiennent dans une tradition à laquelle un certain type de public s'attend.

Gérard Genette dit que le genre est une construction culturelle. Cela ne pourrait être plus vrai en chanson. Toutes les cultures ont leurs formes musicales brèves où se côtoient des mélodies vocales et un accompagnement musical ; toutes ont développé leur propre genre

¹³ Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Éditions Klincksieck, Paris, 1969, p. 151.

chanson. Le genre auquel nous ferons référence est occidental et prend ses racines en Amérique, à la jonction du blues et de la country music, avec quelques touches de folklore irlandais. Cette mixture deviendra le rock'n'roll. En Europe, les chanteurs français ont aussi leur propre culture de la chanson, plus axée sur les textes qu'en Amérique. Bashung fut influencé à la fois par la culture chansonnière française (Ferré et Gainsbourg) et par le rock anglo-saxons (Buddy Holly, Gene Vincent, Roy Orbison, Bob Dylan).

La forme

Historiquement, chanson et poésie se ressemblent en ce qui a trait à l'importance de la forme sur l'écriture et la création. La structure interne conventionnelle d'une chanson - l'alternance de couplets et de refrains - va engendrer des répétitions mélodiques et textuelles. Les mots choisis doivent pouvoir intégrer un contour mélodique, notion qui inclut la longueur des vers, le rythme du phrasé et le besoin de jeux sonores (besoin intimement lié au potentiel mémorisable, à l'aspect pragmatique de la chanson et donc au rapport avec le public). Le rôle des différentes sections - couplets, ponts, refrains¹⁴ - va aussi influencer leur construction.

Si on parle de poésie, il est évident qu'il y a eu pendant longtemps des contraintes de formes. Ce n'est que très récemment que le vers libre a primauté sur la forme figée, en fait, depuis que la poésie a cessé de chercher la « communication immédiate ». Affranchie de la rhétorique comme technique de séduction et de conviction, la poésie moderne est davantage faite pour l'œil que pour l'oreille et elle exige une lecture attentive et soutenue. Son rythme est interne, dans la disposition graphique sur la page. L'univers qu'elle présente est autotélique et complet. Ses rôles, fonctions et modes de consommation sont totalement différents de ce qu'ils pouvaient être autrefois. Aujourd'hui, « la poésie n'est jamais assignée à un schéma stéréotypé¹⁵ ». Elle est libre, n'étant essentiellement que des mots écrits sur une page, dont les possibilités sont infinies et qui ne dépendent que de la créativité de leur auteur et de celle du lecteur. En ce sens, ce que Bashung propose avec *L'Imprudence*, c'est une

¹⁴ À ce sujet lire le chapitre « Structures d'une chanson » dans Stéphane Hirschi, *Chanson, L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie/6 », 2008, p. 37-63.

¹⁵ Joël July, *op. cit.*, p. 23.

relation à la forme qui varie en fonction des chansons, penchant à la fois vers une poésie moderne (« Tel », « L'Irréel ») ou, au contraire, s'intégrant dans l'historicité du genre en respectant la forme traditionnelle (« Faites monter », « Dans la foulée »).

L'intention

Sur la page, paroles et poèmes peuvent se ressembler, mais le rythme, les procédés et la succession des événements sont conçus avec deux objectifs distincts. Une des principales différences entre les deux réside dans l'intention. À quoi aspire l'auteur ? Écrire un poème ou écrire des paroles ? Déjà à ce stade, un auteur est confronté à des stratégies d'écriture, des objectifs et une réception des textes différents. L'intention touche la médiatisation des textes. Jean-Louis Backès avance que le poète ne souhaite pas la mise en musique de ses textes. Il suggère¹⁶ que le poète peut apprécier l'effort, être intrigué par le résultat, amusé même, mais au départ, il écoute la musique intérieure du langage. De là réside la différence d'intention.

Jean Fauque, co-parolier de nombreuses chansons de *L'Imprudence*, affirme : « J'ai toujours considéré que j'écrivais des chansons¹⁷. » Les textes sont écrits en vue d'être chantés et d'être médiatisés à travers une chanson. L'objectif est de créer pour l'oreille avant de créer pour les yeux. Boris Bergman, acolyte, alter ego et principal parolier des premiers albums de Bashung a dit : « Je suis un *lyricist* [...] Je fais pas des poèmes¹⁸. » Bergman et Fauque convoquent chacun l'idée d'intention. Écrire une chanson, ce n'est pas écrire un poème, et lorsqu'ils écrivent des paroles de chansons, ils ne se considèrent pas poètes.

La voix

Si l'intention d'un texte se rapporte à sa médiatisation, il faut alors parler de performance et d'énonciation. Toute énonciation est singulièrement et intimement liée à la voix de celui qui énonce. À ce sujet, Simon Frith spécifie que : « in songs, words are the sign

¹⁶ Jean-Louis Backès, « La tentation de la chanson chez les poètes d'aujourd'hui » dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 234.

¹⁷ Marc Besse « Les mots d'eux », *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, Paris, Éditions Indépendantes SA, 2009, p. 63.

¹⁸ Claire Baldewyns et Patrice Delbourg, « Parlez-vous le bashung ? », *L'Événement du jeudi*, Paris, EDJ, 29 janvier au 4 février 1987, no.117, p. 70.

of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent¹⁹. » Les auditeurs reçoivent les paroles à travers l'intermédiaire d'une voix, par opposition au poème sur une page qui n'est pas projeté par une voix physique²⁰. L'auditeur d'une chanson, ou de façon équivalente d'un poème lu ou récité à voix haute, est témoin de choix vocaux effectués par l'énonciateur. Il est « victime » de la singularité d'un phrasé. L'auditeur accepte son rôle troisième, derrière les mots et l'énonciation. Nous parlons ici de l'aspect performatif de la chanson que Frith résume très bien : « Songs are more like plays than poems ; songs words work as speech and speech acts²¹. » La chanson est un acte du langage qui s'apparente à celui du théâtre. La voix est presque indissociable d'une chanson et de son texte. Comme au théâtre, c'est lors d'une performance que le texte prend vie : « Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points – emphases, sighs, hesitations, changes of tone, lyrics involve pleas, sneers and commands as well as statements and messages and stories²². » La performance connote le texte, influence les auditeurs, contribue au « message » véhiculé en y insufflant, par la voix et le phrasé, une singularité artistique.

Selon Stéphane Hirschi, « la chanson est une *forme*, structurellement brève, à potentialité artistique du fait de son déploiement en tant qu'œuvre interprétée, et fixée aujourd'hui par les techniques de l'enregistrement²³ ». Il résume ainsi le rôle artistique de la performance. L'interprétation d'une chanson l'élève au rang d'art, comme l'interprétation d'un texte de théâtre. De plus, le fait de la fixer sur un support correspond à effectuer des

¹⁹ Simon Frith, *Music for Pleasure, Essays in the Sociology of Pop*, Routledge, New York, 1988, p. 120. Traduction libre : Dans la chanson, les mots sont l'indice de la présence d'une voix. Une chanson est toujours une performance et les paroles sont toujours énoncées et entendues à travers l'accent unique de son énonciateur.

²⁰ Le poème peut être projeté vocalement et être entendu, mais cela s'appelle de la poésie orale et non de la poésie écrite.

²¹ Simon Frith, *op.cit.*, p. 120. Traduction libre : Les chansons ressemblent plus à de courtes scènes de théâtre qu'à des poèmes ; les paroles de chansons fonctionnent comme des discours et des performances de ces discours.

²² *Ibid.*, p. 120. Traduction libre : Les chanteurs utilisent des outils vocaux et non vocaux pour transmettre leur propos - emphases, soupirs, hésitations, changement de tons. Les paroles transmettent des opinions, des messages et des histoires dans lesquels la voix doit faire entendre les ricanements, les arguments, les excuses et les ordres.

²³ Stéphane Hirschi, *Chanson, L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Presse Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie/6 », 2008, p. 12.

choix et, surtout, à la nécessité d'une certaine technique d'enregistrement qui équivaut, par exemple, à la technique que la peinture peut exiger de ses artistes. L'association de la voix et du corps de l'interprète est « une véritable spécificité générique, en ce sens qu'elle associe structurellement l'interprétation, et sa dimension temporelle limitée, au déploiement d'une chanson²⁴ ». Nous reviendrons plus en détails au quatrième chapitre sur la voix de Bashung.

Rôle de l'auditeur

Stéphane Venne éclaire la question chanson/poésie en misant sur le rôle de l'auditeur. Selon lui, une des principales différences réside dans le travail de réception du lecteur (de poèmes) ou de l'auditeur (de chansons). Lors de l'audition d'une chanson, le travail est fait, l'auditeur est placé devant un fait accompli, un univers défini temporellement et déjà lourdement connoté par les choix musicaux et mélodiques faits par le compositeur. En poésie, c'est tout le contraire, le travail est à faire : « Elle [la poésie] *fait travailler* le cerveau du lecteur. Elle lui demande de *continuer* le travail du poète, de faire le sens du poème. D'interpréter²⁵. » Le lecteur, libre, lit au gré de ses envies, il peut s'arrêter sur n'importe quel passage car « les mots se présentent à *égalité* les uns par rapport aux autres sur le papier ». C'est le lecteur qui décide de s'« arrêter sur tel mot plus que sur tel autre, de relire deux fois le même vers, de revenir au début, de mémoriser tel vers plutôt que tel autre²⁶ ». Pour Stéphane Malfettes, un poème, ou n'importe quel discours écrit, est « une pure inscription que l'œil peut parcourir en sens inverse²⁷ ». Si on peut dire que la chanson n'offre pas la même égalité aux mots, cette inégalité est planifiée, structurée, connue et assumée par le créateur et par l'auditeur. Cette différence est essentielle, un poème demande un effort tandis que les paroles d'une chanson se consomment passivement.

²⁴ Stéphane Hirschi, *op. cit.*, p.20.

²⁵ Stéphane Venne, *Le frisson des chansons*, Stanké, Montréal, 2006, page 173.

²⁶ *Ibid.*, p. 172 et 173.

²⁷ Stéphane Malfettes, *Les mots distordus*, *op.cit.*, p. 59.

Temporalité

*Au sein du temps humain, la musique est un Revenant du temps²⁸.
-Pascal Quignard*

À propos de la liberté du lecteur de poésie face au rôle passif d'un auditeur de chanson, Malfettes complète les propos de Venne en y ajoutant la notion de temporalité : « Quand on lit un poème [...] aucun paramètre temporel ne conditionne sa réception, si ce n'est le temps nécessaire à son énonciation²⁹. » Cette liberté de lecture prend racine dans la gestion du temps qui est laissé à la discrétion du lecteur. Seule la poésie écrite permet aux lecteurs d'être en contrôle de la temporalité des mots. Cela contraste avec la chanson. Celle-ci impose aux auditeurs de se soumettre à « une certaine manipulation du temps », à un arrangement des composantes d'une chanson dans le temps, que Malfettes explique ainsi :

Une chanson, en revanche, est façonnée dans et par le temps : elle ne se déploie pas dans un temps uniforme qui lui serait extérieur, mais elle engendre elle-même le temps musical. Ce mode d'être spécifique de la chanson ne permet donc pas à l'auditeur de progresser par étapes et de se ménager des temps de réactions. [...] Dans une chanson, [...] on ne peut s'attarder sur un mot, une image ou une idée que si l'interprète nous y autorise et selon le temps qu'il nous accorde³⁰.

C'est exactement le contraire de la liberté offerte par un poème, liberté que Venne a décrite plus haut. Les deux formes s'offrent de façons opposées et donc se reçoivent aussi différemment. Nous verrons dans l'analyse des paroles au troisième chapitre qu'un des rôles des nombreuses répétitions est d'entraîner les auditeurs à prêter une attention accrue à certaines expressions. Pour paraphraser Malfettes, en répétant certains énoncés, Bashung accorde à son public le temps de s'attarder sur eux et, de ce fait, à plus facilement les mémoriser.

Globalement

Bashung et ses auteurs connaissent les exigences formelles de temporalité et de répétitions, ils connaissent le rôle du chanteur et celui des auditeurs. Ils savent qu'il y a une

²⁸ Pascal Quignard, *La leçon de musique*, Gallimard, Folio, 2002, p. 65.

²⁹ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 60.

³⁰ *Ibid.*, p. 60.

mélodie et un rythme à respecter et qu'il faut fusionner le sens des paroles avec le son musical. Ils savent aussi qu'il faut travailler en fonction d'une cohérence des composantes internes de la chanson afin d'obtenir ce que Stéphane Venne nomme un *univers*³¹. Les paroles n'existeraient pas seules, au contraire de la poésie où le poème est autosuffisant. Malgré la tendance à recueillir les paroles de certains chanteurs dans un livre, les textes ainsi présentés sont incomplets, ils n'offrent pas leur plein potentiel évocateur, ni même sémantique. La chanson est « de dimension plurielle³² » et l'univers qu'elle engendre contient un texte, un accompagnement instrumental, des mélodies, un rythme, un interprète et sa voix, une performance, une gestuelle, un contexte, des changements d'intensité et de volume, un temps musical et d'autres subtilités. Sous un texte de chanson, il y a toujours une musique qui offre à celui qui l'écoute une bonne dose de ce que la rhétorique nomme le *pathos*.

Toutes ces contraintes occupent une large part de l'espace artistique disponible. Si l'artiste est créatif, il réussira à les personnaliser et à les exposer d'une manière nouvelle et originale. Cependant, il y a aussi beaucoup d'espace au-delà de celles-ci pour exprimer une singularité artistique. Notre approche stylistique correspond justement à montrer autant ce qui réside à l'intérieur qu'à l'extérieur de ces contraintes.

Pour conclure sur cette différence entre texte de chanson et poésie, entre paroles et poème, rappelons simplement que Bashung travaille avec des hommes pour qui le métier est d'écrire des textes qui seront chantés. Il ne prétend pas être un écrivain, ni lui ni ses paroliers d'ailleurs. Il n'a pas publié de roman ni de recueil de poésie ; du point de vue de son éthos et du public, il ne se considère pas un écrivain et ne se présente pas ainsi. Il est dans le monde de la chanson, il participe à l'écriture de ses chansons, leur donne vie en les interprétant devant public et en les enregistrant. Il travaille en fonction d'un médium précis et ceci ne laisse aucun doute quant à la nature des textes que l'on étudiera. Cependant, même si nous travaillons des paroles de chansons, les procédés littéraires et les figures de style utilisés sont souvent les mêmes que ceux retrouvés dans la poésie. On peut donc emprunter à l'analyse de poème et à l'analyse poétique les outils nécessaires afin d'éclairer notre analyse

³¹ Stéphane Venne, *op. cit.*, p. 97.

³² Carole Couture, Richard Desjardins, *La parole est mine d'or*, Triptyque, Montréal, 1998, p. 25.

chansonnière, en se rappelant toutefois que, dans la chanson, ces procédés et figures entrent en relation avec d'autres phénomènes (performance, mélodie, voix) qui les motivent et les influencent. Notre intention consiste seulement à déterminer et à montrer le fonctionnement interne des paroles en relation avec la forme artistique médiatisée.

1.2 *L'Imprudence*

*Ce qui est vraiment imprudent,
c'est de faire quelque chose qu'on n'a pas envie d'assumer³³.
-Alain Bashung*

*Il y a des degrés dans l'Imprudence : bravons l'épée, non pas la ciguë³⁴!
-Jacques Muglioni*

L'Imprudence est le nom du onzième album studio d'Alain Bashung. Cet album incarne l'aboutissement d'une démarche artistique entreprise dès son premier long jeu, *Roman-Photo*, sorti en 1977. Notre hypothèse est qu'il y a dans cet album toutes les particularités et caractéristiques stylistiques de l'esthétique des paroles « Bashung ». Avant d'entreprendre l'analyse des paroles et avant la présentation des notions d'*éthos* et de *paratopie*, nous nous attarderons sur l'album comme objet et concept. Nous analyserons ce qui entoure et enrobe le discours - la pochette -, ce que Stéphane Malfettes nomme le paratexte. Nous effectuerons aussi un survol de quelques aspects musicaux, à savoir quels instrumentistes ont participé à l'enregistrement et quelles sont les particularités des structures des pièces de l'album.

³³ Philippe Richard, « Alain Bashung. Le romantisme et l'imprudence », *Chorus, Les cahiers de la chanson*, Paris, n° 42, hiver 2002-2003, p. 61.

³⁴ Jacques Muglioni, « Éloge de l'imprudence », dans *L'Enseignement philosophique*, Revue de l'association des professeurs de philosophie de l'enseignement public, Paris, vol. 42, n°5, mai-juin 1992, p. 39.

1.2.1 Présentation de *L'Imprudence* en tant qu'album.

*J'essaie de préserver le désir. C'est un peu ça, L'Imprudence.
À un moment, il faut avoir un peu de prétention,
tenter, même si ce n'est pas immédiatement compris par tout le monde³⁵.
-Alain Bashung*

L'Imprudence est un disque très audacieux. Le journaliste et biographe Marc Besse en fait une belle description :

L'album est un immense pied de nez au conformisme. [...] Un grésillement, une montée de violons, un claquement de porte, un arpège éthéré, un orchestre de percussions venues du fond des âges (timbales, tocsin) qui égrappe le temps, une pensée de piano... Tout y est Bashung. [...] L'album est célébré comme la réunion de la poésie de Ferré et des tentatives les plus avant-gardistes jamais appliquées à la musique pop ou rock française. [...] *L'Imprudence* n'est pas l'album noir que les amateurs de confiseries mélodiques dépeignent avec assurance. Il est simplement ambitieux, constellé de trouvailles et, sous des dehors un peu sépia ou obscurs, c'est une véritable jungle chromatique qui se révèle au fil des écoutes, effervescent et inépuisable. Un disque voué à devenir culte, familier et dépaysant, séduisant et inconfortable, construit sur une dialectique unique entre l'harmonie et le bizarre. Sa froideur n'est que passagère³⁶.

Bashung crée la surprise de 2002 lorsqu'il sort *L'Imprudence*, quatre ans après *Fantaisie Militaire*, un album maintes fois primés. On a rarement vu un artiste populaire aller aussi loin dans l'exploration musicale, et ce, de façon officielle. *L'Imprudence* n'est pas un projet parallèle, un album d'essais, d'inédits, peu promu et tenu secret. De son premier disque à celui-ci, l'évolution est phénoménale. On peut imaginer la peine qu'a eue la maison de disques lorsqu'est venu le temps de préparer une campagne de promotion. Pas de chanson radiophonique, pas de performance vocale à l'emporte pièce, pas de moment à faire dresser les poils, pas de refrain accrocheur ni d'hymne rassembleur et encore moins de ballade amoureuse pour ensorceler les jeunes filles. Rares sont les artistes qui osent aller aussi loin dans leur démarche artistique et encore plus rares sont ceux qui osent défier l'auditoire en le forçant à écouter du matériel difficilement mémorisable et sans accroche. Avec cette création, Bashung consolide son appartenance à la famille des artistes explorateurs, aventuriers et courageux, artistes dont le parcours est jalonné de risques, de changements et d'évolutions.

³⁵ Marc Besse, « Bashung par lui-même #1 », dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 43.

³⁶ Marc Besse, *Bashung(s) une vie*, Albin Michel, Paris, 2009, p. 270-271.

On peut inclure dans cette famille Tom Waits, Les Beatles, David Bowie, Elvis Costello, Madonna, Serge Gainsbourg, etc.

Lorsque *L'Imprudence* sort, le chanteur jouit déjà d'une réputation enviable. Autant le public que les gens de l'industrie musicale savent qu'avec Bashung, il faut laisser les attentes au vestiaire. Qui sait dans quelle direction se dirigera celui qui s'est fait connaître avec « Gaby, oh Gaby », un rock à saveur country ? Toujours à l'écoute de ses envies musicales, il a su exploiter et explorer les avancées technologiques des années 1980. Puis, dans les années 1990, dans un élan de retour aux vrais instruments, il a replacé son nom au haut des palmarès avec *Osez Joséphine*, son album le plus « américain », tout en faisant claquer les genoux des femmes avec sa description du désir féminin dans « Madame rêve ». Il a entourloupé tout ceux qui croyaient à la montée des PME en proposant le très gainsbourrien « Ma petite entreprise », chanson à double-sens qui connut un franc succès. Il a finalement charmé tous ceux qui aiment la chanson française avec son avant-dernier album, *Fantaisie Militaire*, sur lequel figure l'énorme « La nuit, je mens », un classique instantané du répertoire francophone. Qui sait dans quelle direction il se dirigera pour son album suivant ?

Son évolution des derniers albums laisse entrevoir la possibilité d'une esthétique de chant rappelant Léo Ferré. « J'ai longtemps contemplé », sur *Chatterton*, « Samuel Hall », « 2043 », « Aucun express », « Dehors » et « Au pavillon des Lauriers » sur *Fantaisie militaire*, laissent présager une énonciation des paroles plus subtile et plus proche du récitatif que du chant à plein poumons en vogue à ce moment. La musique des derniers albums s'est aussi complexifiée et raffinée en faisant résonner le talent d'une panoplie de musiciens issus de milieux différents. Les univers musicaux font entendre des mélanges de guitares électriques et acoustiques, des textures électroniques, des batteries mêlées à des rythmes digitaux, des synthétiseurs et des orchestres à cordes.

Pourquoi parler d'un album de musique ?

Pourquoi parler d'un album de musique ? La question mérite d'être posée et elle demande une réponse. Avant l'album, il y a évidemment une chanson, puis une autre, jusqu'au moment où un groupe assez homogène se forme. On parle alors d'album, ce qui peut s'apparenter à un recueil de poésie dans le domaine littéraire. Il est possible de « traiter

l'album comme un recueil, c'est-à-dire comme l'étape intermédiaire et nécessaire entre la chanson (pièce unique) et l'œuvre³⁷. » Au-delà du simple recueil de chansons, l'album propose une esthétique globale qui permet de considérer un ensemble de chansons dans un ordre déterminé et déterminant à partir d'une même loupe et d'un même angle :

L'album qui regroupe [d]es pièces distinctes que sont les chansons permet de donner une orientation aux textes inclus : en les regroupant, il les coalise et les fait fonctionner comme des pièces de puzzle, dont la vraie signification n'est obtenue qu'à partir de la construction achevée. C'est l'image finale qui fait découvrir le sens réel de la pièce³⁸.

Tel un recueil de poésie, l'album oriente et renforce la recherche de cohésion entre les différents éléments le constituant (textes, musiques, arrangements, mixage, paratexte). La recherche d'homogénéité pousse le créateur à réfléchir sur les petits détails et les liants, ceux qui permettent de rendre le tout cohérent. Pour Bashung, l'album sied mieux à son besoin d'expression qu'une chanson seule et sans contexte : « J'étais toujours paniqué quand on me demandait de faire un petit 45t, mais le format album m'a libéré, je pouvais m'exprimer sur la longueur³⁹. »

Au fil d'une carrière, il est possible qu'un artiste change et évolue. En ne se concentrant que sur un album, nous insistons sur un style dans un cadre temporel et défini. Évidemment, les liens tissés avec le passé et les autres albums ont pour but de vérifier si le style étudié est en développement et en continuité ou si ce style opère une rupture avec celui ou ceux passés. Ainsi « l'album agit aussi comme étape de référence dans la carrière complète de l'artiste : il permet de rendre cohérente et progressive la démarche créative du poète, exactement comme l'ensemble des recueils de poèmes d'un même artiste peut être étudié sous l'angle de la comparaison/confrontation⁴⁰ ». Pour comparer les Bashung(s) des différentes époques, l'album est un meilleur outil que les chansons individuelles. *L'Imprudence* se présente comme une totalité dont les fragments, bien que consommables seuls, se complètent les uns et les autres.

³⁷ Joël July, *op.cit.*, p. 169.

³⁸ *Ibid.*, p. 170.

³⁹ Christophe Conte et Stéphane Deschamps, « Bashung par lui-même #2 » dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 51.

⁴⁰ Joël July, *op. cit.*, p. 172.

Discours

La notion d'album permet aussi de créer un lien avec la littérature, car, selon Malfettes, un album est conçu comme un discours : « La musique que f[ai]t entendre [*L'Imprudence*] se développe comme un discours dans la mesure où elle s'organise en plusieurs chansons rigoureusement distinctes qui possèdent leur propre structure interne : introduction, couplets-refrains, motifs mélodiques et rythmiques⁴¹. » L'idée de discours appelle celle de linéarité : il y a un début, un milieu et une fin. L'ordre des chansons importe car un dialogue se crée entre une chanson, celle qui la précède et celle qui la suit. L'album possède une « forme temporelle figée et finie⁴² ». L'album s'ouvre sur la chanson « Tel » et se termine sur la chanson « L'imprudence ». Il s'agit en fait des mêmes paroles chantées sur une musique sensiblement pareille⁴³. Il y a ici, à minime échelle du moins, l'ébauche d'un concept. Cette répétition de la même chanson en fin d'album fera dire à Bashung : « Finalement, ça bouclait la boucle, ça répondait à la question de départ⁴⁴. » Et ainsi, à partir de la notion d'album, on peut revenir aux chansons et les analyser avec la perspective qu'elles ne trouvent « [leur] sens et [leur] couleur que dans un environnement étudié, celui de l'album⁴⁵ ».

Les chansons entretiennent entre elles des relations très fortes. Sans vouloir tomber dans une analyse approfondie de leur ordre de présentation, il faut comprendre qu'un album de musique propose un voyage, avec des moments plus lents et introspectifs, et d'autres morceaux plus rapides, intenses, poignants et rythmés. Malfettes affirme que la « perception [d'un album] exige de l'auditeur une sorte de parcours, de déplacement par lequel un sens est recomposé en fonction d'associations et de sensations⁴⁶ ». Il se crée alors un réseau qui

⁴¹ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 64.

⁴² *Ibid.*, p. 63.

⁴³ « En revanche, le dernier titre a été enregistré en direct. » -Alain Bashung, cité par Alexis Bernier, « Alain Bashung », dans *Rock et folk*, Paris, no 424, décembre 2002, p. 68. « L'imprudence » est une version de « Tel » enregistrée en direct, c'est-à-dire que tous les instrumentistes jouent en même temps et la prise de son s'effectue en un seul moment, par opposition à l'enregistrement par strates et par étapes, un instrument à la fois, de « Tel », la version qui ouvre l'album.

⁴⁴ Philippe Richard, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁵ Joël July, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁶ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 92.

touche autant la musique et les mélodies que le vocabulaire, les champs lexicaux et les isotopies.

Bashung affirme que « la forme que l'on fige sur un album n'est qu'une photographie d'une intention⁴⁷ ». L'intention et le résultat sont deux concepts distincts. Il y a une incomplétude de la démarche artistique qui est assumée. Pour tenter de retracer l'intention du créateur, l'auditeur doit nécessairement fournir un travail, celui de réécouter l'album en entier plusieurs fois afin de découvrir les liens entre les morceaux. Ce sont ces liens qui portent en eux les indices d'une intention. Une seule chanson, dans ce contexte, est assurément une information incomplète⁴⁸.

Cette idée d'intention trouve aussi écho dans l'album enregistré devant public *La Tournée des grands espaces* (2004). Dans ce spectacle, Bashung et son groupe interprètent plusieurs chansons de *L'Imprudence*. Ces versions ont évolué, le jeu et la personnalité des instrumentistes ont influencé le résultat final. Les musiciens ne reproduisent pas note pour note ce qui a été enregistré par d'autres musiciens lors des sessions de *L'Imprudence*. Bashung non plus, il va même modifier certaines paroles - dans « Faites monter » il chante « le soir à la lune manquante » au lieu de « le soir à la lune montante ». Ce disque permet de comprendre l'attitude de Bashung : la musique et les textes peuvent évoluer et changer. Il ouvre la porte aux musiciens qui peuvent ainsi modifier et investir la musique de leur propre sensibilité. Si on induit que cette même ouverture et disposition d'esprit furent présentes lors de la création de *L'Imprudence*, on peut mieux comprendre cette « photographie d'une intention » que mentionne Bashung. Outre le résultat de l'enregistrement de l'album, rien n'est fixe ou figé, ni les paroles, ni la musique, ni l'interprétation. L'album en tant que discours se présente comme un moment et un instant dans la vie d'un groupe de chansons. Chacune d'elles ouvre vers l'autre, dépendamment des jours, des enjeux ou de l'ordre d'écoute. Nous avons choisi d'investir ce moment précis, celui de *L'Imprudence*.

⁴⁷ Marc Besse, « Vertige de l'imprudence », *Les Inrockuptibles*, Paris, Éditions Indépendantes SA, 16 au 22 octobre 2002, n° 360, p. 32.

⁴⁸ On peut bien certainement n'en écouter qu'une seule à la fois et l'apprécier. Là n'est pas la question.

Situation de L'Imprudence

La situation de communication, telle que définie par Dominique Maingueneau, présente Alain Bashung comme celui qui supporte et signe l'album *L'Imprudence*, sorti en France le 21 octobre 2002 sur l'étiquette Barclay/Universal. Son nom est écrit sur la tranche et sur la quatrième de couverture. Il coécrit soit les paroles soit la musique de tous les titres - treize pour une durée totale de 66 minutes et 23 secondes - comme l'indiquent les crédits inscrits dans le livret. Nous sommes dans l'univers de la chanson francophone, parce qu'il s'agit de Bashung et que l'on sait dans quel champ artistique il se positionne. Pour un néophyte cependant, la question du genre de musique contenu dans ce disque pourrait se poser.

La situation d'énonciation met en scène Bashung comme seul énonciateur des textes que contient ce discours. Quant à la notion de paratopie, elle inclut celle de scène d'énonciation. Cette scène se subdivise en trois autres. La scène englobante « correspond à ce qu'on entend communément par 'type de discours'⁴⁹ ». Ainsi celle de *L'Imprudence* correspond au genre chanson. Nous concevons le genre chanson comme la définition large du Petit Robert : « Texte, mis en musique, généralement divisé en couplets et refrain et destiné à être chanté⁵⁰. » Plus précisément, les chansons sont francophones, de forme et de structure généralement populaire - par opposition à des *aria* ou à des *lieder* par exemple.

Ensuite, toujours dans la spécification de la scène d'énonciation, il y a la scène générique. Celle-ci pourrait se caractériser par une forme de chanson plus littéraire dans laquelle le chant se rapproche plus du récitatif, du *parlando* et du *sprechgesang* que du chant lyrique et plus conventionnel entendu dans la chanson populaire. Les conditions d'écoutes de ce genre de chanson et les attentes des auditeurs, s'ils en ont, ne sont pas les mêmes que celles pour un disque de Céline Dion, par exemple. La scène générique instaurée par Bashung depuis quelques albums est celle d'une écoute attentive, concentrée et souvent répétée afin de comprendre les différentes subtilités textuelles et l'étendue des détails musicaux (nous

⁴⁹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopies et scène d'énonciation*, Arman Colin, Paris, 2004, p. 191.

⁵⁰ Paul Robert, *Le nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2003, p. 398.

faisons ici référence au mixage de l'album et de la place qu'occupent les divers instruments dans l'espace sonore.)

Quant à la scénographie, elle concerne le locuteur et la mise en scène de l'artiste : « C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois 'dans' l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographique*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation⁵¹. » L'auditeur imagine le locuteur en relation avec le discours qu'il présente. Pour nous, l'aspect pragmatique de la scénographie concerne l'objet-disque et l'image. Cette scénographie s'apparente à une scène théâtrale à partir de laquelle le discours de l'artiste prend son envol vers les auditeurs. Maingueneau spécifie qu'« une scénographie s'identifie sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte⁵² ». Allons donc investiguer les informations que le paratexte nous donnera sur l'artiste et son discours.

1.2.2 Paratexte⁵³

Lorsqu'on considère un album comme un discours, il faut prendre en compte toute sa rhétorique, de l'intérieur à l'extérieur, et cela inclut le paratexte. Cet enrobage est très important, car non seulement il instaure le premier contact entre l'artiste et le public, mais il permet aussi d'identifier en grande partie la scénographie de l'œuvre. Malfettes définit le paratexte ainsi : « Un album [...] de nos jours [...] se présente très rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions comme un nom d'auteur ou de groupe, un titre, des illustrations, c'est-à-dire tout ce qu'il est convenu de réunir sous le terme de 'paratexte'⁵⁴. » Le paratexte de l'album correspond à la forme et l'enrobage d'un objet. Il englobe tout ce qui n'est pas le discours même, en l'occurrence les chansons.

Si on enlève les cas de téléchargements d'albums ou de copie privée sur disque vierge, deux actions qui peuvent annuler par l'absence l'effet du paratexte, l'album sera le plus

⁵¹ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 192.

⁵² *Ibid.*, p. 192.

⁵³ Des photocopies de la pochette, du disque et des paroles sont disponibles page 188 et suivantes.

⁵⁴ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 84.

souvent acheté ou prêté et la pochette sera vue au moins une fois, même rapidement. Cet enrobage fait donc partie de l'œuvre et de sa rhétorique, même si son effet est subtil ou inconscient. « Si l'on veut rendre compte du fonctionnement d'une œuvre (littéraire ou musicale), ainsi que sa relation au monde dans lequel elle surgit, on ne peut pas la séparer des modes de transmission et des réseaux de communication de son support défini⁵⁵. »

Gérard Genette précise qu'il constitue un lieu de transaction « entre texte et hors-texte » où se précise déjà l'objet d'écoute et où débute une action sur l'horizon d'attentes du public. « L'action des paratextes (textuel ou musical) est toujours de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation ; leur vocation est d'agir sur le lecteur ou l'auditeur et de tenter de modifier leurs représentations dans une certaine direction⁵⁶. » Cette idée d'influencer l'écoute rappelle la notion d'éthos du locuteur qui cherche aussi à séduire son auditoire.

Le paratexte participe activement au discours et à l'éthos *prédiscursif*. Maingueneau nous rappelle que « l'éthos est crucialement lié à l'acte d'énonciation, mais on ne peut ignorer que le public s'est construit aussi des représentations de l'éthos de l'énonciateur *avant* même qu'il ne parle⁵⁷ ». Le paratexte agit avant le début de la parole et de la première chanson, un peu comme le savoir biographique et la connaissance des albums précédents peuvent agir sur une écoute. Voyons donc quels sont les principaux éléments prédiscursifs qui auront une influence sur l'auditeur.

Le titre

L'Imprudence est un puzzle terminé. Lorsqu'un auditeur écoute cette construction, chaque pièce est connotée par l'impression générale qui s'en dégage et un des premiers éléments à influencer cette impression est le titre de l'album : « Du côté des auditeurs, [l]e titre générique crée du mystère et met en activité une quête de sens⁵⁸. » Le titre suggère une thématique large et englobante. Il oriente l'écoute et l'interprétation des paroles et de la

⁵⁵ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁷ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁸ Joël July, *op. cit.*, p. 170.

musique. Le titre peut même « devenir une mise en garde⁵⁹ » envers le public, une façon de préparer le terrain de l'écoute. Ce titre connote aussi le créateur, sa *persona*, c'est-à-dire la représentation que le public se fait de lui.

Le support

Lorsque nous parlons de *L'Imprudence*, nous faisons évidemment référence à ce qui est communément appelé un album de musique. Pour la plupart des auditeurs, leur premier contact viendra lorsqu'ils auront le disque compact entre les mains. Ensuite, il se peut très bien que l'objet soit rangé dans une étagère et que l'utilisation ne se fasse qu'à travers un programme de gestion de fichiers musicaux dans un ordinateur. Cependant, nous induisons que le premier contact se fait à partir de l'objet-disque. Cet objet se divise. Un boîtier en plastique supporte et protège le disque, un livret, la première de couverture, la quatrième de couverture et deux tranches. Cet objet se présente avec un souci esthétique qui a pour but d'influencer la réception et l'écoute de la musique.

La pochette

La première de couverture, que l'on nommera pochette et image de l'album, est la suivante : un homme, vêtu d'une chemise blanche sous un long manteau noir, se tient debout les mains dans les poches devant un bosquet et une forêt. Il a le visage impassible, posé et calme ; il dégage une sobriété empreinte de classe, de dignité, de sagesse et de maturité. L'image en noir et blanc est impossible à dater, atemporelle. L'homme pourrait être un dandy d'une autre époque, un politicien ou un écrivain, bref on pense à un homme respectable, un homme de lettres, probablement instruit et cultivé. Aucune inscription ne dérange cet environnement. La photo représente Bashung bien sûr, mais cela renvoie à une hypertextualité, c'est-à-dire que seuls ceux connaissant déjà Bashung l'auront reconnu. Pour les autres, la vue de cet homme d'un certain âge ne peut que connoter l'objet musical (et ceci relève de la spéculation) de façon sérieuse, non-festive et empreint d'un certain intellectualisme.

⁵⁹ Joël July, *op. cit.*, p. 171.

La fonction de la pochette du disque est « littéralement, de renvoyer une image du contenu musical ou de l'identité des musiciens⁶⁰ ». Nous pouvons dire que, pour *L'Imprudence*, « au risque de manipuler un cliché de l'analyse du paratexte musical, que la pochette de ce disque est à l'image de son contenu⁶¹ ». La sobriété et le sérieux de cette pochette représentent à la fois un artiste et son art, mais convoquent aussi un certain public. Cette image vise à interpeler un auditoire qui recherche un produit au-delà des modes et des goûts du jour, un auditeur mature et cultivé qui espère acheter un disque qui saura bien vieillir, qui le stimulera intellectuellement et dont les réécoutes ajouteront au plaisir du produit sans en diluer la qualité. « Ainsi la visée communicative du paratexte a pour fonction de renouveler, modifier l'environnement cognitif du public considéré ; on parle de la force illocutoire de son message⁶². » Il est impossible de dire que tous les consommateurs de disques se sentiront interpellés par ce visuel de *L'Imprudence*. Ceux qui le seront appartiennent à un cercle fermé d'amateurs de musique, souvent des mélomanes prêts à investir temps et écoutes afin d'approfondir un discours musical donné.

L'image en évolution

L'image que Bashung a choisie pour *L'Imprudence* laisse présager une évolution en continuité avec les albums précédents. Il ne sourit jamais sur ses pochettes, ayant toujours le visage impassible, exprimant une défiance et une confiance qui n'est pas sans rappeler l'attitude rock'n'roll. Là où il y a une évolution, c'est dans le rapport à la pose et aux choix de couleurs. Ici la mise en scène est minimale comparée à *Fantaisie Militaire* où il flotte dans une marée d'algues vertes, et comparée à *Osez Joséphine* sur lequel on le voit se faire photographier par une femme au buste dénudé. Le noir et blanc de *L'Imprudence* détonne aussi avec le fuchsia et le turquoise de *Chatterton*. Sur *Play Blessures*, il apparaît jouant des congas, en couleur, entouré de flammes. Quant à la photo de l'album *Passé le Rio Grande*, on y voit Bashung avec un petit dessin sur la joue et portant un chapeau mexicain. Le portrait semble directement sorti d'une bande dessinée. La pose droite et sereine de *L'Imprudence*

⁶⁰ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 85.

⁶¹ *Ibid.*, p. 89.

⁶² *Ibid.*, p. 88.

marque une évolution par rapport à *Pizza* sur lequel on aperçoit l'image de rocker du chanteur, cigarette à la main, chantant dans son micro. La seule pochette qui offre une image semblable à la nôtre est celle de *Novice* (1989) dont le portrait rapproché, de biais et sombre, crée une similitude entre ces deux opus. Fait à noter, chacun de ces deux albums marque la fin d'un cycle, la fin d'une association avec un parolier : *Novice*, fin de la collaboration avec Boris Bergman, *L'Imprudence*, fin de celle avec Jean Fauque.

L'image de *L'Imprudence* suggère donc une maturité par rapport aux premiers albums, évolution qui correspond à celle musicale et à l'idée d'aboutissement artistique. Le noir et blanc évoque une saveur passée, peut-être nostalgique, mais à tout le moins analogique. L'éthos du personnage représenté transpire la confiance : nul besoin de forcer une pose, d'essayer de convaincre, d'impressionner ou de faire passer une attitude quelconque. L'homme photographié se tient fier et droit et fait penser au raffinement de Sinatra. Il y a dans cette image une force tranquille et mature qui représente peut-être la confiance de Bashung envers son disque. Enfin, c'est ce que l'image laisse croire. Cette approche du visuel définit son *éthos* et participe à créer une attente chez l'auditeur.

À un journaliste qui lui demande si l'image est importante, si c'est un « souci » pour lui, Bashung répond : « Oui, mais pas forcément pour des raisons esthétiques. J'aime les univers cohérents. [...] Sur la photo de Richard Dumas qui illustre la pochette de l'album, je ressemble à un fantôme romantique. Le bruit de la fête m'ennuie alors je reste à l'écart, j'attends une calèche⁶³. »

La quatrième de couverture

La quatrième de couverture est sobre : sur un fond noir, sont écrits en jaune/crème et en majuscules le nom Alain Bashung, le titre de l'album et celui des chansons. Les habituels renseignements sur la maison de disques et sur les droits sont inscrits au bas en lettres minuscules. La mise en page est simple, tout comme la calligraphie. Rien ne détonne ou ne

⁶³ Alexis Bernier, « Alain Bashung », *Rock et folk*, Paris, no 424, décembre 2002, p. 68.

dérange, comme si le paratexte disait « continue ton chemin, ce n'est pas ici, mais à l'intérieur que se trouve l'important. »

L'intérieur

Lorsque le boîtier est ouvert, nous voyons le disque compact. Il propose le même visuel que la quatrième de couverture, mais les inscriptions sont en blanc au lieu du jaune-crème et on peut y lire les signataires des chansons. Quant au livret, son esthétique est raffinée quoiqu'en toute simplicité. Chaque page est de couleur crème et les inscriptions sont en noir : le titre à gauche sur le verso et les paroles à droite sur le recto. La seule « folie » du livret consiste en un rabat à la fin qui, lorsque déplié, montre toutes les informations sur les chansons - les studios, les instrumentistes, les auteurs et compositeurs, etc. Ce rabat crée donc un *aparté* au livret, en cachant les informations essentielles, mais esthétiquement ternes.

Globalement les couleurs du paratexte transmettent un calme apaisant : noir, jaune-crème, blanc et gris. Rien de plus. La force visuelle de l'objet est donc sa sobriété et sa cohérence avec la démarche et la musique que l'artiste propose. Nous pouvons donc conclure de nos impressions du paratexte qu'il s'agit d'un artiste mature et expérimenté qui offre un discours musical totalement assumé, misant sur le fond et sur le contenu plutôt que sur des artifices extérieurs, et laissant aux auditeurs la liberté de se créer un imaginaire, de colorier et d'interpréter la musique.

1.2.3 L'Imprudence en musique

*Je ne prends pas ces risques dans l'écriture ou
dans les options orchestrales au hasard ou par caprice.
C'est un besoin vital, une forme de survie artistique⁶⁴.*

*Je pouvais réaliser mes fantasmes de me rapprocher un peu de celle d'Henri Dutilleux,
naïve et sophistiquées à la fois, une musique discutable parfois,
mais sans le côté ennuyeux de l'académisme :
une musique contemporaine vue à travers le prisme rock⁶⁵.
-Alain Bashung*

*L'imprudence est méthode.
L'erreur même est l'occasion d'une réflexion invitant à un progrès de la pensée⁶⁶.
-Jacques Muglioni*

L'élément majeur différenciant cet album des précédents est la musique. Les paroles s'inscrivent dans le virage poétique amorcé par le tandem Fauque-Bashung depuis *Chatterton*. Nous y reviendrons. Mais pour ce qui est de la musique, il importe d'y consacrer quelques paragraphes.

Les musiciens

Bashung agit avec les musiciens comme il agit avec son parolier, il les laisse explorer en ne leur donnant que peu d'indications. Les musiciens finissent par enregistrer énormément de matériel, et, comme il le fait pour les textes, il pige dans leurs lignes mélodiques et dans leurs improvisations pour construire une trame musicale. Il effectue un collage en choisissant ici et là des instants de création : « La règle du jeu est fixée dès le départ. Ils savent que je ne prendrais certainement pas tout ce qu'ils ont joué et que je pourrais le mélanger avec d'autres choses⁶⁷. » Voici comment Bashung explique le processus créatif :

Je commence souvent par une mélodie apparemment « normale » avec certains accords, et tout d'un coup, il me manque un espace de liberté. Certaines suites d'accords me donnent trop vite la connotation d'un style. Pour échapper à ce carcan, je dois concevoir

⁶⁴ Marc Besse, « Bashung par lui-même #1 », dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 44.

⁶⁵ Marc Besse, « Vertige de l'imprudence », *Les Inrockuptibles*, Paris, Éditions Indépendantes SA, 16 au 22 octobre 2002, n° 360, p. 29.

⁶⁶ Jacques Muglioni, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷ Marc Besse, « Bashung par lui-même #1 », dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 44.

la musique autrement où l'instrumentation et l'orchestration des ambiances sont créées par le jeu des musiciens en réponse à ce qui est dit⁶⁸.

Il m'arrive parfois de faire une mélodie basée sur très peu d'accords ou des accords très simples, pour laisser la possibilité aux musiciens de faire quelque chose à côté. Je ne suis pas un mélodiste parfait, j'ai plutôt une vue d'ensemble. J'imagine quel son général peut se dégager de tout ça⁶⁹.

Pour arriver à ce genre d'ambiance et de dynamique musicale, il fait appel à des musiciens de grand talent, des experts qui aiment explorer et jouer ce qui est inattendu et non conventionnel. Mentionnons le pianiste Steve Nieve et les guitaristes Arto Lindsay et Marc Ribot : « des gens qui aiment le rock un peu décadent et dangereux⁷⁰ ». Mentionnons aussi Eric Bigeon, Ludovic Bource, Arnaud Devos et le duo Mobile in Motion à la programmation, aux claviers et aux arrangements de cordes, Martyn Barker et Mino Cinelu à la batterie et aux percussions et Simon Edwards à la basse : « Il y a un décalage amusant entre leur sérieux, leur timidité et leur manière survoltée de jouer⁷¹. » Ce groupe de musiciens a fourni des atmosphères, des motifs mélodiques et des rythmes que Bashung et son complice réalisateur/arrangeur/monteur/mixeur Jean Lamoot ont raboutés ensemble.

La musique

Avant de commencer l'album, j'entendais des pianos, une espèce de chanteur de bal qui interprétait des rumbas dans une ambiance dancing. Dans ce genre de scénario, l'option première indiquait une mise en avant des claviers et des cordes et de reléguer les guitares à l'arrière-plan. Il n'y a que sur *Essaimer* où l'espace moins chargé en cordes laissait le champ libre à Marc Ribot pour qu'il fasse courir sa guitare⁷². -Alain Bashung

Musicalement, *L'Imprudence* est un album très particulier. À l'écoute, l'oreille distraite perçoit une homogénéité globale et évidente, homogénéité extérieure qui n'est contrebalancée que par l'aspect interne plus exploratoire et improvisé. Le tempo des chansons est toujours assez lent. Les quelques moments plus rapides sont aussi ceux dont les rythmes sont les plus étoffés et mixés à l'avant : « Est-ce aimer », « Faites monter », « Dans la foulée ».

⁶⁸ Patrick Amine, *Monsieur rêve. Biographie, entretiens et chansons*, Flammarion, Paris, 2002, p. 35.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 118-119.

⁷⁰ Alain Bashung, cité dans Alexis Bernier, *op. cit.*, p. 68.

⁷¹ *Ibid.*, p. 68.

⁷² Marc Besse, « Vertige de l'imprudence », *Les Inrockuptibles*, Paris, Éditions Indépendantes SA, 16 au 22 octobre 2002, n° 360, p. 30.

Objectivement, on entend un amalgame d'instruments, principalement du piano, des nappes de cordes ou de synthétiseurs, des guitares, de l'harmonica, de la basse ou contrebasse et une batterie. Ces instruments pourraient suffire pour connoter l'album comme étant sans artifices, mais ce serait faux. Il y a une grande audace et un énorme travail de recherche et d'essais et d'erreurs dans l'enregistrement et le traitement des sons obtenus. Les arrangements analogiques positionnent cette création en peu en marge de la production pop contemporaine basée sur les claviers, synthétiseurs, samplers et autres machines. Ce disque laisse entendre un retour en arrière, mais avec une attitude qui enlace les nouvelles possibilités qu'offrent les studios modernes : « La plupart des bizarreries qu'on entend sont des sons naturels. Des percussions enregistrées sous l'eau avec un micro dans une bassine, des bruits de chaînes métalliques, des objets qui se baladent sur les cordes du piano... Il y a finalement peu d'électronique. [...] Un gigantesque puzzle. Cela a pris un peu de temps⁷³. » Le travail en studio permet de créer des ambiances en trafiquant et en modifiant les sons jusqu'à ce qu'il soit impossible de dire d'où ils proviennent. Le studio devient un instrument en soi.

Les lignes instrumentales qui traversent du début à la fin une chanson, comme une basse ou une guitare qui gratte des accords, sont très rares. Ce qui saute aux oreilles, c'est le peu d'attaches squelettiques que les arrangements musicaux laissent entendre. Il est parfois difficile de trouver la colonne vertébrale harmonique ou la ligne directrice de la chanson, comme si elle avait été effacée du résultat final, ce qui pourrait s'apparenter à enlever les chevilles d'un poème ou enlever les éléments isotopiques les plus évidents. On entend au contraire énormément de petites sections, quelques mesures de cordes ici, une entrée de piano là, un *lick* de guitare ici, du feedback en intro, une contrebasse qui s'étirole au profit d'un piano ou d'un synthétiseur, un ostinato d'une note au piano, une mélodie au farfisa ou au mélodica et quelques discrètes percussions.

Il est difficile d'isoler un des éléments de ce collage de sons puisque qu'ils sont tous intrinsèquement liés entre eux. Une mélodie peut facilement débiter dans les cordes et

⁷³ Alain Bashung, cité dans Alexis Bernier, *op. cit.*, p. 68.

sembler se terminer au piano. Tous les instruments vont et viennent, entrent et sortent de l'univers sonore de façon discrète, toujours derrière la voix, mixée principalement en avant. L'album contient quelques envolées musicales de la part des instrumentistes, mais la place qui leur est attribuée au mixage fait d'eux des détails qui n'apparaissent à l'oreille qu'après quelques écoutes - un bonbon pour ceux qui osent revenir et réécouter l'œuvre.

Mes sources d'inspirations ne viennent pas forcément de la musique actuelle. Mais de vieux fantasmes, parfois... Les images d'Orson Welles en noir et blanc par exemple, ou ces musiciens contemporains qui font une musique qui est plus ou moins la suite logique du classique : Dutilleux, Varèse, bien sûr, qui a quasiment apporté la musique répétitive à l'Occident. Cette musique raconte des choses que les mots ne peuvent dire : le temps et l'idée d'infini⁷⁴. -Alain Bashung

Comme dans la poésie, le silence y joue un rôle signifiant. Il y a des moments où la musique s'efface presque, ne laissant résonner que des sons trafiqués, des fréquences inconnues, laissant la place aux mots, à la voix, à la respiration. L'instrumentation de *L'Imprudence* n'appelle aucun genre ou sous-genre musical, mais globalement, les références qui viennent à l'esprit rappellent un certain free-jazz dans les guitares et le piano. Quant aux cordes, on peut entendre certains tapis feutrés et languissants propres aux *crooners*.

1.2.4 Description et structure des chansons

*C'est difficile de garder l'enthousiasme en restant dans des schémas pop ou rock*⁷⁵.
-Alain Bashung

Il est temps de plonger dans la matière première de notre travail. Nous allons survoler chaque chanson musicalement et structurellement en essayant de décrire le paysage sonore sur lequel les paroles seront énoncées. Nous reportons au troisième chapitre l'analyse des paroles.

1- « Tel » : Chanson très appropriée pour ouvrir l'album, « Tel » offre plusieurs indices de ce que contiendront les chansons suivantes. Douce introduction de piano électrique et de

⁷⁴ Philippe Richard, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁵ Marc Besse, « Vertige de l'imprudence », *Les Inrockuptibles*, Paris, Éditions Indépendantes SA, 16 au 22 octobre 2002, n° 360, p. 28.

cordes, quelques mesures, et rapidement, à 24 secondes du début, Bashung fait son entrée et s'adresse directement à quelqu'un. Cette première phrase donne le ton de l'album : « *Tu perds ton temps/à mariner dans ses yeux/tu perds ton sang* ». Bashung poursuit et nomme des personnages (*Attila, Othello*) : ce ne seront pas les derniers.

À 1:25, un rythme de batterie pénètre dans l'espace sonore, un léger *groove* d'une vingtaine de secondes. Cette entrée correspond au deuxième couplet : « *Tu l'auras toujours ta belle gueule...* » La chanson semble prendre son élan, mais vingt secondes s'écoulent et le rythme se tait. De nouveaux personnages sont invoqués : *Machiavel, Abel Gance* et *Guillaume Tell*. Cette section terminée, un autre vingt secondes plus tard, la batterie est réintroduite. Ce sera comme ça pour le reste du morceau, des entrées et des sorties de batterie. Cet usage du silence dans la rythmique, mais pas dans l'accompagnement musical, donne l'impression d'une déconstruction formelle des canons de la tradition chansonnière. Cependant si on observe ces entrées et sorties avec le découpage strophique des paroles dans le livret, les unes correspondent aux autres. Il s'agit alors de concevoir la batterie non pas dans son rôle habituel de gardien du rythme, mais tel un instrument comme un autre qui vient colorer la chanson.

Des nappes de cordes créent la base harmonique. À leurs mélodies étirées sont ajoutés des sons étranges et provenant de divers instruments. Seule la lecture des crédits à la fin du livret nous permet d'avoir une vague idée de tout ce qui s'y trouve : violons, clarinettes, guitare classique, cloches, sifflets, percussions, orgue. Le mélange crée une ambiance mélodramatique, langoureuse et vaporeuse, mais pleine de tensions et de distorsions. « *À l'avenir/laisse venir/laisse le vent du soir décider/laisse venir/ l'imprudence* ». De nouvelles mélodies apparaissent à la fin. Ce ne sera pas le seul *outro* à rallonger la chanson au lieu de la clore. La musique est une peinture expressionniste, un collage enregistré, une toile sonore où apparaissent et se posent ici et là des sons étranges, des mélodies, des rythmes, des arpèges et différents instruments. Il en sera de même pour le reste des musiques de l'album.

Le parlé-chanté de Bashung (voix parlée mais légèrement soutenue et chantée) propose des mélodies en demi-tons. C'est l'interprétation des mots qui importe, pas la justesse tonique des notes. La chanson ne cherche pas de résolution, ni dans le texte, ni dans la musique. C'est

à partir de la voix, du découpage des paroles et des répétitions formelles et stylistiques que nous pouvons décomposer ainsi la structure de « Tel » :

Intro\ Couplet 1 (*tu perds ton temps...*)\ Pré-refrain (*tel Attila*)\ Refrain (*à l'avenir/laisse venir*)\
Couplet 2\ Pré-refrain\ Refrain\ Couplet 3\ Pré-refrain\ Refrain\ Pont instrumental (nouvelle ambiance musicale incluant pré-refrain et refrain)\ Outro

2- « Faites monter » : Une deuxième introduction de suite faite par des cordes. Basse et mélodica marquent la transition vers le premier couplet. La voix en avant-plan du narrateur raconte une histoire personnelle (*Dans ma cornue*). La descente chromatique harmonique (la-lab-sol-fa x2 puis ré-réb-do-sib) mêlée au *groove* de batterie rend la musique de cette chanson intemporelle, laissant une impression de *déjà-entendu*⁷⁶. Des motifs mélodiques répétés par les violons dans le second couplet créent une tension qui ne sera résolue qu'après le silence qui suit « *ébullition/réaction* ». Cette réaction chimique provoque l'explosion des refrains, explosion interprétée avec force et vigueur sur la version *live* de *La Tournée des grands espaces*.

Les refrains de « Faites monter » sont les seuls vrais refrains de l'album, les seuls à avoir cette esthétique populaire et attendue : un refrain identifiable et accrocheur, une anaphore « *faites monter* » répétée trois fois et des rimes facilement mémorisables. Ici, le mélodica, dans une rare apparition, participe efficacement au *pathos* musical en recréant mélodiquement l'ordre de « faire monter ». Lorsque Stéphane Hirschi écrit que « la forme du refrain en particulier s'avère un élément essentiel de la structure d'agonie déjà posée comme fondamentale pour le genre chanson⁷⁷ », il ne saurait mieux résumer le rôle du refrain dans cette chanson. Nous y reviendrons lors de l'explication des isotopies.

Au troisième et quatrième couplet, l'ambiance se resserre avec des sons distorsionnés répétés et une batterie chevaleresque. Le narrateur finit par tomber dans sa cornue : « *Quelle*

⁷⁶ Des classiques de la musique pop-rock, comme « *While My Guitar Gently Weeps* » (les Beatles) et « *Dazed and Confused* » (Led Zeppelin), sont construits sur des mouvements harmoniques semblables.

⁷⁷ Stéphane Hirschi, *op. cit.*, p. 37.

autre solution que de se dissoudre ? » demande-t-il. Léger temps de réflexion, un silence et un crescendo de cymbales et nous revoilà dans l'explosion et l'intensité du refrain.

Changement d'atmosphère lors du pont, plus feutré, on entend une contrebasse, des percussions, un piano modifié. Un crescendo de cymbales annonce la résurrection de notre narrateur. Des violons et une guitare électrique recréent la tension d'« *ébullition/réaction* ». On repart sur la reprise finale du refrain, montée en crescendo, mélodica, harmonica, guitares électriques, batterie et cordes aidant, la tension s'élève et l'adrénaline est palpable. Pour la finale, changement d'accentuation des temps forts par la batterie pendant quatre mesures : passage du 6/4 qui traverse le morceau à un 12/8 *swingué* dont les cymbales marquent les premiers temps avec vigueur. Musicalement, cela équivaut à une apothéose. Il n'est pas surprenant que « Faites monter » fut choisi comme premier extrait lors de la promotion de l'album, un clip a même été tourné. Son développement la rapproche des standards habituels du rock et du pop. Les sections se suivent comme ceci :

Intro\Couplet 1 et 2\Refrain\Couplet 3 et 4\Refrain\Pont\Refrains finaux\Refrain (en 12/8)\Outro

3- « Je me dore » : L'harmonica en introduction nous rappelle que Bashung est un fort bon joueur de cet instrument à forte connotation country, blues et rock'n'roll. Le premier couplet fait entendre piano-voix-harmonica. Au deuxième, des cordes font leur entrée. Une ambiance grave et sérieuse se développe, une ambiance soutenue par des mots tels *crime, la mort dans l'âme* et *c'est la chaleur humaine*. Le *pathos* musical du refrain est appuyé par une montée mélodique des cordes. La musique offre une idée d'espoir derrière les paroles « *désormais je me dore/à tes rires/je me dore à tes nerfs...* »

Le troisième couplet est musicalement comme les deux premiers. Un rythme à la batterie avec des ballets en doubles croches donne un élan vers l'avant, vers le futur comme on le verra dans l'étude des isotopies. Au pont « *un missile a élu domicile* », le batteur use de ses vraies baguettes comme autant de courts spasmes, effet et contraste très originaux. En arrière-plan, des cordes et des sons de guitares inidentifiables remplissent l'espace de tensions. Nouveau départ sur les refrains finaux, les cordes posent les mélodies les plus faciles à entendre, lentes, étirées et répétées pendant que guitares, piano et batterie explorent les profondeurs sonores et mélodiques de la chaleur humaine.

La finale instrumentale ne conclut rien et est un peu différente du reste de la chanson. Tel un interlude ou une pause, elle offre un moment pour réfléchir à ce qui vient d'être chanté et joué. L'harmonica, le piano et les guitares distorsionnées nous ramènent au chanteur country et rock'n'roll qui a vieilli, qui aime expérimenter et qui travaille dans de meilleurs studios. Comme point d'orgue, le piano résonne quelques 18 secondes, on entend un banc qui craque et on se souvient de la fin de « A Day in The Life » des Beatles.

Harmoniquement, la chanson ne contient que trois suites, celles des couplets, des refrains et du pont. Le voyage s'effectue donc à travers les différentes atmosphères que les arrangements provoquent. Sa construction est relativement simple :

Intro\Deux Couplets\Deux Refrains\Couplet\Refrain\Pont\Refrains finaux\Outro

4- « Mes Bras » débute sur un *feedback*. Un pianiste fait sonner une même note marquant les secondes passées et le futur qui approche. L'ambiance est grave, comme l'évoquent le regret et l'échec de « *J'étais censé t'étourdir* ». Quelques sons aigus comme des rayons d'espoir percent ici et là un paysage assez noir, alourdi par une basse très grave. À 2:06 une batterie apparaît, le rythme est lent, mais il propose une direction, « *sauve toi sauve moi/et tu sauras où l'acheter le courage* ». Plus on avance dans ce *groove*, plus le paysage s'épaissit. Malgré cette noirceur, la chanson s'éclaire de quelques rayons de lumières dans les cordes et dans les guitares. Et tout d'un coup, à 3:22, d'on ne sait où, un moment d'émotion : un piano surgit proposant une jolie mélodie avec quelques percussions. Et là, Bashung émerge, la voix nostalgique et mélancolique, il raconte son désir que les choses se soient passées autrement, et tout recommence « *J'étais censé t'étourdir [...] mes bras connaissent une étoile sur le point de s'éteindre* ». Jusqu'à 5:00, l'accompagnement musical est minimal, mais chargé : cordes, sons trafiqués, un batteur qui maintient le rythme avec une cymbale, le tout en *fade out*.

La deuxième plus longue chanson de l'album (7:48) offre deux feintes de finales dont la dernière à 5:00, laissant un 2:40 de souffle, de sons et de criquets. C'est une descente en profondeur, une introspection, une soirée qui se termine seul au bord du lac à attendre le lever du jour. Le piano reprend sa mélodie, les notes résonnent longtemps. Nul besoin de mots. Encore une finale instrumentale qui transporte les auditeurs.

Ici le texte, l'un des plus beaux de l'album, officie de ligne directrice. Impossible de réduire les sections à des couplets ou des refrains. La musique suit les mots. Les entrées et sorties des instruments sont trop nombreuses pour y voir une structure signifiante, au contraire, nous avons ici une structure ouverte, un immense collage sonore. « Mes bras » est une des pièces maîtresses de *L'Imprudence*.

5- « La Ficelle » se déploie dans une structure simple. Après une courte introduction dans laquelle piano et guitare créent un effet de balancier, se suivent deux couplets, un pré-refrain, un refrain, un pont, un troisième et quatrième couplet, un deuxième refrain et un dernier pré-refrain. La chanson laisse présager sa fin vers 3:25, mais encore ici une finale instrumentale de 1:10 vient clore le morceau. L'originalité se trouve dans les enchaînements de sections où certaines mesures ont été coupées. Par exemple, au lieu d'entendre une autre mesure pour se rendre au refrain, le pré-refrain en compte cinq au lieu du traditionnel nombre pair (ici c'aurait été six mesures). De plus, la possibilité que la chanson se termine après un pré-refrain (à 3:35) ajoute un élément de surprise et de tension interne.

Musicalement, « La Ficelle » met de l'avant un motif de balancier. Le piano et la guitare jouent deux notes en alternance, comme le tic-tac d'une horloge. Ceci exprime musicalement la dualité isotopique d'amour et de mort. Dans un univers de château-fort, Bashung pèse le pour et le contre. Le mouvement harmonique est simple, la batterie est loin derrière, réduite au strict minimum, appuyée par une basse très profonde. Xylophone, piano et guitares claires, sans distorsions, font entendre beaucoup d'ostinatos, de répétitions de mêmes notes. Le refrain qui commence à 2:10 mènera au point culminant de la pièce : « *je suis pas cruel/juste violent* ». Durant le pont, pendant que la guitare *wah-wah* défait la dualité exposée auparavant avec un son englobant et rond, des cordes hachent le rythme, accompagnées par la batterie et ses nombreuses cymbales. La tension est à son comble. À 3:00, la chanson revient à sa première atmosphère. Comme dans les autres chansons, il n'y a pas une fin brusque, mais des sons qui s'éteignent par eux-mêmes.

6- « Noir de monde » : Bashung amorce cette chanson seul avec un rythme léger et une mélodie au piano électrique. Rapidement un univers électronique, une rythmique, une guitare acoustique et des nappes de cordes viennent remplir l'espace sonore. Des sons étranges

rendent l'ambiance aquatique et étouffée, ambiance à laquelle participe le mixage assez flou des instruments (à part la guitare). On se croirait dans la tête de Bashung. La structure se découpe ainsi :

Couplet1-2\refrain1\couplet1\refrain1\refrain2\instrumental\couplet1-2\refrain1\refrain2-1\outro

Les refrains ne proposent pas de thèmes musicaux accrocheurs et le deuxième se fait presque *a cappella*, avec une entrée en crescendo. Il s'agit d'un texte récité-chanté (les fins de vers ou de phrases musicales permettent d'entendre le chanté, Bashung fait vibrer les finales de mots).

Musicalement, les styles et les instruments se mélangent : une guitare acoustique forte, donc enregistrée avec un micro proche de son centre, côtoie un orchestre à corde, des rythmes électroniques, un piano électrique, une batterie, des percussions et beaucoup de sons trafiqués en arrière-plan pour étoffer l'atmosphère. Encore ici, vers 3:40, on croirait que la chanson se termine, mais non, une autre finale instrumentale éclot, lente et belle, où tous les éléments de la chanson reviennent pour un dernier tour de piste. La fin abrupte est donnée par Bashung lorsqu'il chante « *qu'on me disperse* ».

7- « L'Irréel » : La construction de cette chanson est inhabituelle, elle propose une structure ouverte en trois parties. La première section prend fin après les trois « *y seras-tu* », à 2:00 environ. Après les deux mesures d'introduction servant à présenter le rythme électro dont l'esthétique simule des défaillances électriques, la voix de Bashung apparaît, soutenue par une nappe de cordes et accompagnée d'un leitmotiv de piano. Les quatre notes du piano traverseront la pièce, parfois jouées sur d'autres instruments, faisant penser au développement d'une fugue. Ce motif mélodique est intéressant parce qu'il est interprété avec une élasticité rythmique remarquable. Il chevauche les mesures sans périodicité fixe, créant du même coup une polyrythmie et une ambiguïté rythmique qui déstabilisent la pulsation en la ralentissant. Au travers de cette ambiance, il est possible d'entendre de nombreux sons étranges, comme partout ailleurs sur l'album, tissant ainsi un réseau sonore d'exploration technologique entre les chansons.

Bashung récite le magnifique texte sans effort de chant, seulement au niveau du parlé : « *le temps écrit sa musique/sur des portées disparues/et l'orchestre aura beau faire pénitence/un jour j'irai vers l'irréel* ». Il n'y a pas de marqueur épisodique servant à délimiter les sections habituelles de couplets et refrains. Ce qui serait le premier refrain (par la répétition du vers « *un jour j'irai vers l'irréel* ») s'imbrique musicalement dans l'atmosphère des couplets.

La deuxième section consiste en une suite de sept vers, de « *continents à la dérive* » à « *je redeviendrai l'enfant terrible/que tu aimais* » (2:52). Durant cette section, il s'opère un changement de rythme dicté par la cymbale de la batterie : passage en 6/4 où le premier temps d'une suite de 15 mesures sera marqué par un accord commun de piano, cordes et *hi-hat*. La vraie batterie donne à cette section une intensité dramatique faisant peut-être référence à « *l'enfant terrible* ». Lorsque le texte parvient à « *un jour j'irai vers l'irréel* », un gong retentit et la batterie cesse, un changement brusque d'atmosphère survient et la chanson pénètre dans sa troisième section, l'émotionnel *outro*. Les cordes langoureuses et une guitare en arpèges donnent graduellement à cette section une impression de valse ; un nouveau rythme électro apparaît, faisant clairement balancer l'accentuation de binaire à ternaire (6/8).

La lenteur de ce collage sonore difficilement reproductible en spectacle n'a rien pour convaincre les sceptiques, ce n'est certainement pas la première piste à faire entendre à un auditeur qui ne connaît ni Bashung, ni *L'Imprudence*.

8- « Jamais d'autre que toi » : Début fracassant sur un rythme percussif en boucle qui marquera celui des paroles. Musicalement, ces deux minutes d'intensité font entendre le souffle d'un accordéon, du *feedback* de guitare, un mélodica et une grande quantité de sons trafiqués de synthétiseurs et d'autres sources. Bashung récite avec essoufflement ce poème de Robert Desnos. La réverbération ajoutée à sa voix raffine l'ambiance d'usine désaffectée de début du siècle que la musique développe. Cette huitième piste n'a pas la structure d'une chanson conventionnelle. Comme elle mérite une plus longue investigation, une section du quatrième chapitre lui sera consacrée exclusivement.

9- « Est-ce aimer » : La chanson s'ouvre sur une mélodie jouée au piano et répétée par des cordes sur un rythme de mambo-tango : 123-456-78 (les temps forts sont indiqués en caractères gras). Impossible de ne pas mentionner la présence de la guitare électrique au son sale de Marc Ribot, proche collaborateur et guitariste de Tom Waits. Clin d'œil d'un original à un autre ? « Est-ce aimer » entretient quelques ressemblances avec des chansons du même Tom Waits, en partie à cause de la guitare et du rythme latin émanant du collage de la batterie, des percussions, de la contrebasse et d'autres sons et instruments comme le farfisa, des cloches, des cordes et un vibraphone.

Pendant que le rythme nous balance efficacement pendant quatre minutes, s'arrêtant seulement deux fois, l'oreille doit travailler fort pour discerner le foisonnement de mélodies. Les nombreux instruments viennent et s'en vont. Seule la guitare de Ribot marche côte-à-côte avec la voix de Bashung. Le texte exploite de nombreux procédés sonores qui rendent l'écoute stimulante. La chanson ne présente pas de modulation ni changement de rythme ; le texte aurait pu être écrit en un seul bloc, sans séparation entre les strophes.

Bashung maîtrise ici le parlé-chanté. Il jongle avec les différents niveaux d'interprétation, du chuchotement au récitatif plus expressif, en passant par le parlé et un léger chanté lorsqu'il maintient des finales de mots. Cette chanson est la plus dansante, la plus légère musicalement, pourtant son texte pose d'importantes questions.

10- « Le Dimanche à Tchernobyl » : Une autre des pièces maîtresses de *L'Imprudence*, cette chanson débute sur du *feedback* et des sons étranges. Le chanté-parlé filtré de Bashung est accompagné d'un piano seul, jouant une longue suite d'accords. Sur le papier, le texte se divise en deux sections qui font penser aux couplets et aux refrains : l'anaphore répétée trois fois (*le dimanche à Tchernobyl*) laisse entrevoir la possibilité qu'il y ait trois couplets. Cependant, musicalement, puisqu'ils sont chantés sur une suite d'accords continue, les couplets et refrains se chevauchent et sont indiscernables. Cette suite pianistique ne s'interrompt que deux fois, la première vers 2:55 et la deuxième une minute plus tard. L'arrangement de cette chanson superpose à cette suite d'accords plusieurs étages de matière musicale, à commencer par des violons, des percussions et des sons trafiqués. L'effet de tous ces sons ajoutés au piano est la création d'un crescendo de tensions. Chaque couplet est plus

intense, l'espace sonore se remplit, la tension augmente, le tout référant probablement à l'irradiation continue et grossissante du « *tu m'irradieras encore longtemps* ».

Le texte se termine tôt dans la chanson, « *comme à l'accoutumée* » s'entend à 2:35. Bashung répètera pour les prochaines trois minutes « *tu m'irradieras encore longtemps* ». C'est la voix transmet un leitmotiv, une déclaration d'amour et de douleur qui dure, bien après la fin. À 2:55, la musique suggère l'apparition d'un gros nuage noir, il s'agit probablement ici de la grosse caisse (le *bass drum* de la batterie) enregistrée à travers une cuve remplie d'eau dans laquelle ils ont placé un microphone qui fonctionne sous l'eau⁷⁸.

Quant à la finale, à 4:34, grâce à des cordes, elle s'ouvre comme un ciel qui se disperse et le soleil qui apparaît. Encore une finale qui transporte l'auditeur ailleurs en proposant de nouveaux éléments musicaux. Avec ce disque, Bashung mise sur les finales pour enrichir le voyage musical. La fin est abrupte cependant, comme un réveil en sursaut.

11- « Dans la foulée » : Encore une chanson qui propose un étonnant mélange d'instruments et de technologie. L'introduction fait entendre un roulement de tambour et le son d'un *oud*, un type de luth arabe, dont les quarts de tons donnent à cette chanson une saveur moyen-orientale. Impossible de classer ce genre de morceau, il renferme trop d'éléments musicaux connotés : que ce soit la guitare de Ribot, les percussions, le marimba, le vibraphone, le rythme entraînant de la batterie ou les différents pianos, dont le piano-jouet. Des mélodies sont répétées ici et là et attirent l'oreille comme un moustique qui tourne autour de la tête. Nous sommes encore à l'intérieur d'un immense collage musical, d'un contrepoint d'improvisations. Parfois il semble y avoir un orchestre au complet qui improvise et explore, penchant vers le free-jazz avec un côté tribal, arabe et hypnotisant.

Malgré le foisonnement de mélodies, de sons disparates et l'impression de désordre qui en découle, structurellement, cette chanson s'apparente à ce que peut proposer une chanson populaire. Il y a trois sections principales (couplet, pré-refrain, refrain) qui correspondent à la découpe en strophes du texte. Chacune propose un nouvel arrangement, contribuant ainsi au

⁷⁸ Alexis Bernier, *op. cit.*, p. 68.

dynamisme inhérent de ce morceau. Ces sections ne durent jamais plus d'une douzaine de mesures au maximum et sont séparées par des mesures instrumentales.

Intro\Couplet\Pré-refrain\Refrain\Couplet\Refrain\Couplet\Pont\Pré-refrain\Refrain\Couplet\Refrain\Finale instrumentale\Finale au Piano

Lors des pré-refrains, une guitare et un piano jouent une mélodie à l'unisson et cette mélodie alterne avec le chant de Bashung : un vers, une mélodie, un vers, une mélodie. Cette alternance et le dynamisme des nombreux changements n'est pas sans rappeler que le texte développe une isotopie de course (laquelle sera analysée au troisième chapitre). L'enjambement et la foulée s'en trouvent donc illustrés dans la musique. Quant à l'anaphore « *Marie-Jo s'en est allée inhaler* », elle indique le début des refrains. Il y a une longue finale orchestrale d'environ deux minutes, et ensuite, une deuxième finale plus courte au piano et au piano-jouet, rappelant les valse de Yann Tiersen.

C'est la chanson la plus « chantée » du disque. Bashung fait durer plusieurs finales de mots, surtout lors des premiers vers des différentes sections. Il déploie une énergie surprenante et un détachement qui sont peut-être dus au fait que c'est le seul texte des treize à ne pas impliquer un « je ». Bashung n'a pas à interpréter émotionnellement le texte, il peut se permettre de jouer avec sa voix sans corrompre l'univers sémantique de la chanson.

12- « Faisons envie » : Cette chanson d'amour fait entendre des cordes langoureuses, quelques petites mélodies au piano électrique, au xylophone et d'autres sons issus du duo Mobile in Motion qui signe la programmation et la musique. Le traitement du son fait penser à celui d'un disque vinyle qui tourne sur la platine, l'aiguille légèrement sale, un bruissement dans les fréquences. L'enregistrement est étouffé comme une plainte en manque de voix, comme un amant ivre à la rue qui râle à la fenêtre de son amour. La chanson offre un contraste surprenant. L'amour dans le texte trouve difficilement écho dans la musique. Seules quelques mélodies pourraient évoquer la charge émotionnelle des paroles. Avec « Jamais d'autre que toi », ce texte est un des plus direct de l'album. Malgré le collage de voix superposées, en écho ou complémentaires, Bashung semble étourdi et en manque de voix. Malgré la déclaration d'amour évidente, cette chanson contient quelque chose de malsain et

de lugubre, une noirceur à laquelle contribuent le son distorsionné et les mots *dégoût, pitié, meure, difficile, déchire, dents de scie et prennent peur prennent peur prennent peur*.

13- « L'imprudence » : Avec ses 9:41, cette dernière pièce est la plus longue de l'album. Simplement, c'est une version de la première chanson « Tel », une version enregistrée en direct et en studio par cinq musiciens qui s'écoutent, qui respirent et qui suivent Bashung et son harmonica pleine de réverbération. La voix est grave et posée, un peu fatiguée au début, mais plus assurée au fur et à mesure que ça avance. Les entrées et sorties des instrumentistes respectent celui qui mène. La batterie et la basse se font subtils et en retraits. La guitare explore : un trémolo ici, un vibrato là, quelques arpèges et mélodies. Tous colorent l'espace comme des impressionnistes. Un jam dirigé, une prise, un moment.

En conclusion, *L'Imprudence* compte treize chansons officielles, mais au moins une vingtaine si on compte les finales instrumentales. La présentation de nouveaux éléments musicaux en fin de morceaux caractérise cet album. Au lieu de se dépêcher à clore, Bashung offre aux auditeurs un temps et un espace vide de paroles afin de prolonger le voyage entrepris à travers la musique. Globalement, la plupart des chansons ont de courtes introductions musicales avant que la voix de Bashung ne fasse son entrée. Les refrains sont toujours sur le même mode et ton que les couplets, d'où la difficulté de les différencier.

Sur chaque morceau, un nombre incalculable de mélodies apparaissent et disparaissent. Le trafic de celles-ci n'est pas sans rappeler le mouvement piétonnier des grandes villes. Les trajectoires se mêlent, se confrontent, s'évitent, se laissent, se croisent et se recroisent quelques mesures plus tard. Le studio d'enregistrement est ici un instrument que Bashung et son équipe manient avec finesse. Aucune chanson ne se présente seulement guitare ou piano-voix. Les synthétiseurs, les cordes et l'exploration sonore font partie intégrante de la composition et des arrangements, ils n'officient pas comme des figurants qui ne servent qu'à remplir ce qui autrement serait vide. Ils collaborent à l'univers musical dépeint dans les paroles, assurant un arrière-plan crédible et solide sur lequel les mots peuvent prétendre à leur plein potentiel sémantique. Ce sont les paroles qui servent de colonne vertébrale aux chansons, pas la musique. Celle-ci suit et contribue à exprimer ce qui ne se dit pas.

En observant la disposition des paroles dans le livret, on remarque une alternance de strophes de trois à neuf vers au maximum. Lorsque lues et mises en relation avec une analyse harmonique et structurelle simple d'une chanson, ces strophes dévoilent leur rôle à l'intérieur des paroles. Les répétitions formelles et surtout les anaphores permettent de diviser les textes selon la terminologie conventionnelle : couplet, pré-refrain, refrain et pont. C'est là, dans l'arrangement et l'enchaînement de ces sections, que nous croyons que réside la grande originalité de *L'Imprudence*. Il n'y a pas de grandes coupures stylistiques ou de tons entre les différentes parties d'une chanson. Une entrée ou une sortie des cordes ou de la batterie peuvent suffire à modifier l'atmosphère générale et à faire comprendre que l'on vient d'entrer dans un refrain ou qu'on revient au couplet. Ces petits changements maintiennent chaque chanson dans un univers original. L'audace et la création se font sentir dans le mélange d'instruments, dans le mixage, le brouillage et le traitement des sons, dans l'improvisation, dans la superposition et le choix des mélodies enregistrées. C'est la mécanique interne des chansons qui doit être appréciée. Elles se dévoilent comme de longues routes parsemées de petits cailloux et de petits détails, avec quelques tournants et virages ici et là, mais surtout beaucoup de petites attentions faciles à manquer.

CHAPITRE II

ÉTHOS ET PARATOPIE

L'Imprudence n'est pas un album facile à écouter. Il ne contient ni mélodies facilement « fredonnables », ni refrains accrocheurs ou rassembleurs. Malgré cela, une des qualités de l'album réside dans le rapport et l'évolution qu'il entretient avec le reste du corpus musical de l'artiste. Ce disque n'aurait pas récolté le même succès critique s'il avait été proposé en début de carrière. Son hermétisme se fonde sur le précepte que le public abordera la musique et les textes en possédant déjà quelques idées de son créateur et de ses productions antérieures. Ce produit musical s'accompagne d'un bagage d'influences étalées dans les disques précédents, dans les entrevues et les photos de Bashung.

Dans le présent chapitre, nous aborderons les notions d'éthos et de paratopie, telles que définies par Dominique Maingueneau en particulier. Avant de plonger dans les paroles du disque, nous voulons nous interroger sur son principal créateur et sur les conditions d'apparition et de création de l'œuvre étudiée. Comment, d'un point de vue littéraire, et plus globalement artistique, peut-on inclure et considérer le créateur dans l'analyse d'une œuvre ? Dans l'univers de la chanson, la dimension performative pose des conditions de réceptions différentes et de celles de la simple lecture d'un livre. L'énonciateur/chanteur occupe un rôle tout aussi important que l'auteur des textes, prenant parfois même une plus grande importance dans la tête du public. Lorsque l'énonciateur et l'auteur des textes sont la même personne, il devient encore plus important de s'y attarder.

2.1 *Éthos*

Lors d'une conférence donnée à des participants d'un concours de chanson¹, Hubert Mansion, auteur du livre *Tout le monde vous dira non*, mentionna comment les maisons de disques ne cherchent pas vraiment de nouvelles chansons lorsqu'elles veulent signer un

¹ Le Festival International de la Chanson de Granby, en 2009.

nouvel artiste - le catalogue mondial en est plein. Au contraire, ces compagnies recherchent un artiste, un concept créatif et une image. Ils observent ce qui entoure la musique. Ce n'est pas l'industrie qui sert la musique, mais l'inverse, la musique qui sert de prétexte à une industrie. Ce que l'artiste possède et dégage d'aura et de charme, son image et le concept artistique interviennent au même titre (et même plus) que les douze ou treize chansons qu'il propose sur son disque.

En cette ère moderne où l'industrie du disque tend à s'effriter, nous sommes placés devant certains faits accomplis : les maisons de disques, conjointement avec leurs artistes, conçoivent un univers artistique et élaborent des stratégies visant à influencer un auditoire à la consommation de leurs produits musicaux. Ici, l'expression à retenir est produit musical. Quiconque s'intéresse tant soit peu à la chanson populaire et à l'industrie qui l'organise comprend que ce ne sont pas seulement la mélodie, la voix, le texte et l'accompagnement musical qui touchent l'auditoire ; la promotion, l'artiste et son image sont des facteurs aussi importants et influents sur l'écoute et l'attention portée à une chanson. La chanson et son énonciateur doivent proposer un univers englobant et cohérent. Le public est souvent plus charmé par l'idée qu'il se fait de l'artiste interprétant une chanson, que par la chanson elle-même. Aristote l'avait compris.

Dans le domaine de la rhétorique ancienne, celle d'Aristote, il y a une notion qui englobe tout ce non-dit : l'*éthos rhétorique*.

En rhétorique, le terme éthos désigne la composante de l'argumentation qui se rapporte à la personne de l'orateur. Pour agir sur l'auditoire, celui-ci ne doit pas seulement user d'arguments valides (*logos*) et toucher les cœurs (*pathos*) : il lui faut aussi affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance².

On peut employer ce terme pour décrire les moyens utilisés par un orateur pour convaincre et séduire l'auditoire. L'éthos renvoie donc à celui qui interprète un discours et ce qui l'entoure, mais non pas le discours même. Dominique Maingueneau spécifie que

² Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Presses Universitaires de France, PUF, Paris, 2002, p. 209.

« l'efficacité de l'éthos tient ainsi au fait qu'il enveloppe en quelque sorte l'énonciation sans être explicité dans l'énoncé³ ».

D'un angle plus moderne et actuel, celui de la chanson par exemple, la notion d'éthos renvoie à l'image qu'un artiste projette, au charme qui s'opère lorsqu'il embarque sur scène ou lorsqu'il chante. Cela englobe tout ce qui influence la perception d'une chanson sans être explicitement entendu : l'image, les vêtements, la pochette du disque, l'aura de l'artiste, sa place dans l'industrie, quel type de médias parle de lui, etc. Dans un contexte où l'image prédomine souvent sur le message, où la forme intéresse plus que le fond, le non-dit entourant le discours revêt la même importance que le discours lui-même.

Un peu comme le charme d'une personne, l'éthos est une figure construite, qui se remarque et se définit au fil des rencontres, et qu'il faut différencier de l'homme-créateur. Cette perception importe car elle détermine si oui ou non le public participera à l'acte de communication. Pour que l'impact d'un éthos soit bon, il faut qu'il y ait cohérence entre le discours et l'image que projette l'énonciateur :

L'éthos implique une manière de se mouvoir dans l'espace social, une discipline tacite du corps appréhendée à travers un comportement global. Le destinataire l'identifie en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer⁴.

On nomme *persona* la somme des qualités induites à l'énonciateur. Ainsi la *persona* du chanteur Bashung ne correspond pas à l'homme Alain Bashung. La *persona* et l'éthos sont des notions construites à partir d'une multitude d'informations et de choix faits par l'artiste. À nous de voir ce qui s'y rapporte et comment cela influence la réception du discours.

L'éthos et le public

Même si nous avons vu que le rôle d'un auditeur de chanson est passif, cette passivité doit s'accomplir de son plein gré. La chanson et son énonciateur « doivent conquérir un

³ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopies et scène d'énonciation*, Arman Colin, Paris, 2004, p. 204.

⁴ *Ibid.*, p. 207.

public qui est en droit de les ignorer ou de les récuser⁵ ». L'auditeur doit vouloir endosser ce rôle de récepteur car, sans lui, la chanson ne vit que dans la tête du créateur ou dans un tiroir, et comme Louis-Jean Calvet nous le rappelle : « La chanson doit interpeller un public sinon elle tombe dans l'oubli, et ne devient qu'une série de 0 et de 1 enregistrés sur un support quelconque⁶. »

Ainsi, s'interroger sur l'éthos d'un artiste, c'est considérer le public en empruntant son regard et ses oreilles et en essayant de saisir sa perception de l'artiste, mais c'est aussi s'interroger sur *comment* l'artiste *souhaite* que le public le perçoive. Maingueneau écrit que l'éthos permet de « réfléchir sur le processus plus général de l'adhésion des sujets au point de vue défendu par un discours⁷ ». C'est-à-dire qu'à partir de l'œuvre, observer ce qui permettra, ou pas, au public d'entrer dans l'univers de l'artiste.

Cette réflexion sur l'éthos est aussi une manière d'aborder les éléments extérieurs à l'œuvre et au discours, mais pertinents dans le concept artistique. Bashung est un artiste connu et « majeur – c'est-à-dire avec quelque chose à perdre – une réputation, un public⁸ ». Considérer son éthos permet de concevoir le projet artistique dans son ensemble, cela inclut son image et la place qu'il occupe dans l'industrie de la musique francophone. « En matière littéraire, la perspective sociologique inspirée de Bourdieu considère que le pouvoir des discours est un effet de la position qu'occupe le locuteur dans le champ⁹. » On pourra se demander comment cette position occupée par Bashung influence son travail et ses chansons. S'il veut continuer à vivre de la musique, il doit négocier sa place parmi les autres chanteurs et musiciens, il doit faire sentir au public que sa présence importe, bref il doit s'assurer album après album, photos et entrevues, de ne pas perdre la position qu'il occupe dans le champ de la chanson française.

⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 207.

⁶ Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Payot, Paris, 1981, 153 pages.

⁷ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 207.

⁸ Greil Marcus, « Résurrection », dans Mark Blake (dir. publ.), *Dylan. Portraits et témoignages*, MOJO, Libre expression, Montréal, 2006, p. 214.

⁹ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, p. 210.

« L'éthos est donc l'image que le locuteur construit de lui-même dans son discours, et non la représentation préalable que le public se fait de sa personne¹⁰. » L'éthos fonctionne dans le présent de l'énonciation, c'est une figure qui se construit dans le moment du discours. Cependant, dans cette élaboration mentale, il y a aussi ce que Maingueneau nomme *l'éthos prédiscursif*, qu'il définit ainsi : « on ne peut ignorer que le public s'est construit aussi des représentations de l'éthos de l'énonciateur *avant* qu'il ne parle¹¹. » Ainsi, la perception de l'éthos peut avoir pris racine dans l'*avant* de l'énonciation, et pour cause. Selon nous, très rares seraient les auditeurs qui auraient écouté cet album avec attention sans rien connaître de son créateur, avec des oreilles et un esprit totalement vierges de Bashung. Même le nom Bashung peut contenir sa part de connotations. Ceux qui connaissent des albums ou des chansons approcheront le disque avec des attentes ou un savoir comparatif (même inconsciemment) qui peut correspondre à cet éthos *prédiscursif*. Cette dimension de l'éthos donne une importance fondamentale à la biographie de l'artiste et à ses œuvres passées.

Le corps du chanteur

Un des facteurs les plus importants différenciant la chanson de la poésie et de la musique classique est l'importance accordée à l'énonciateur. Stéphane Hirschi cite Jacques Brel qui affirme qu'il est impossible de déceler de la beauté dans la chanson si on la compare avec un poème de Rimbaud ou une musique de Debussy ou de Ravel. En fait, la seule façon d'y déceler du « joli » est qu'il y ait un corps et une chair mêlés à une chanson¹².

Cette notion de corps induit alors celle d'interprète et d'énonciateur. L'éthos nous permet d'étudier celui qui énonce et supporte la chanson et comment il le fait avec la même ardeur que les paroles. C'est à cette idée de corps que nous associons celle d'éthos. Maingueneau complète la réflexion de Brel en affirmant : « La notion d'éthos permet d'articuler corps et discours : l'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne

¹⁰ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, op. cit., p. 209.

¹¹ Dominique Maingueneau, op. cit., p. 205.

¹² Stéphane Hirschi, *Chanson, L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Presse Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie/6 », 2008, p. 19.

s'y laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais comme une voix, associée à la représentation d'un « corps énonçant » historiquement spécifié¹³. »

Puisque l'éthos se rattache à une perception qui prend en compte le présent et le passé d'un artiste, on le conçoit comme une force dynamique en constante évolution. C'est une notion *discursive*, qui se « construit à travers le discours¹⁴ » et donc à travers les chansons, albums, apparitions médiatiques et entrevues données par l'artiste. Le public reçoit, au fil d'une carrière, beaucoup d'informations différentes et parfois même contradictoires, mais tout participe à construire la perception qu'il a de cet artiste. Tout ce qu'un artiste fait et qui est connu du public, tout ce qui n'est pas dit dans le discours - les photos, le choix de musiciens et des collaborateurs, les reprises, les causes humanitaires endossées, les tentatives artistiques, les ratés et les échecs, les prix récoltés, bref, tout participe dynamiquement à développer son éthos. Cependant, nous ne pouvons mentionner tous les albums, photos, films et entrevues dans lesquelles Bashung apparaît. Nous ne nous en tiendrons qu'à son œuvre musicale, qu'à ses chansons et paroles, qu'au corps qu'il laisse voir à travers ses créations.

2.2 Paratopie

Puisque nous avons comme hypothèse de démontrer l'aboutissement d'une démarche, nous devons entrer dans certains détails concernant cette démarche. Outre l'éthos, qui nous éclaire sur le créateur, la notion de paratopie nous informe sur le contexte de création de l'œuvre.

Afin de bien circonscrire l'éthos de Bashung et pour poser les caractéristiques de sa *persona* à l'intérieur du champ de la chanson française, nous commencerons par trouver quel est le lieu singulier qu'il occupe, ce lieu paratopique. Si on essaie de le définir, on constatera que cet espace est d'abord mouvant, qu'il change au fil des années et des albums. Patrick Roy a qualifié, avec raison, cette mouvance de posture du nomade¹⁵. Bashung n'a pas toujours

¹³ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 207.

¹⁴ *Ibid.*, p. 205.

¹⁵ Patrick Roy, « La trajectoire d'Alain Bashung ou les croisées du nomade », mémoire de maîtrise, Faculté des Lettres, Département des littératures, Université Laval, Québec, Août 2003, 162 f.

occupé le même lieu dans l'espace culturel. Ses premiers succès populaires, « Gaby, oh Gaby » et « Vertige de l'amour », le propulsent à l'avant-scène de l'industrie musicale comme le nouveau venu et le jeune rocker. Son espace pourrait être celui du chanteur un peu marginal dans l'ensemble, un peu américain et rock'n'roll de par la musique, un peu intello et surréaliste au niveau des textes et des jeux de mots. Il est une nouveauté et on se demande s'il durera - le périodique français *Rock et Folk* affirme même en 1981 : « *Dans trois ans, Bashung sera mort*¹⁶. » Cet espace a migré lorsque Bashung s'est associé à Gainsbourg pour l'écriture de *Play Blessures*. Le contexte de création a changé, tout comme les attentes du public. Le nouveau venu dont on se demande s'il n'est que feu de paille devient tout à coup celui à qui le grand Serge passe le flambeau, le nouveau *rebel*, sombre mais toujours aussi *rocker*. Toute sa carrière se déroulera comme une suite de surprises, de rebondissements et de ruptures avec le passé. Bashung empruntera la route du changement et de l'évolution.

Dans la société, l'art occupe un espace figuré : il remplit des conversations et du temps d'antenne, on parle d'art et on écrit sur l'art. Il occupe aussi un espace physique : galeries, salles de spectacles, magazines, livres, etc. Beaucoup d'acteurs de cette industrie dépendent de son impact financier et des budgets qui lui sont alloués. Dans l'univers de l'art, il y a bien évidemment des subdivisions en lien avec les différents médiums. Maingueneau, en référence à Bourdieu, parle alors de *champ*, d'*espace* et de *milieu littéraire*. Nous substituons le *littéraire* pour le *chansonnier*. Ainsi, si nous cherchons le lieu paratopique qu'occupe Bashung, nous essayons en fait d'identifier les forces et tensions qui le soutiennent, le caractérisent et lui donnent un espace individuel parmi tous les acteurs de son même champ : « En matière littéraire, la perspective sociologique inspirée de Bourdieu considère que le pouvoir des discours est un effet de la position qu'occupe le locuteur dans le champ¹⁷. »

Le champ de la chanson est constitué d'intervenants dispersés dans différents lieux physiques et dans plusieurs sphères sociales. À travers ses œuvres, Bashung négocie son appartenance au champ *chansonnier*. Maingueneau spécifie que l'on ne peut parler de

¹⁶ *Rock et Folk*, août 1981, cité dans Jean-Claude Demari, « Vertige de l'amour », *Chorus Les cahiers de la chanson*, n°24 été 1998, Éditions du Verbe, Bréziolles, p. 96.

¹⁷ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, op. cit., p. 210.

« corporation » d'écrivains, donc pour nous de chanteurs, comme on parle de corporation d'ingénieurs. L'espace chansonnier, comme celui littéraire, n'est pas défini par des frontières fixes. Celles-ci changent en fonction des époques, des modes, de la technologie, des lieux géographiques, etc. Un créateur doit investir cet espace pour en vivre, mais il doit le faire d'une manière personnelle, unique et originale. Ce qu'on considère le « vrai art » ou des « œuvres d'art » est ce qui appartient à un champ artistique et cherche en même temps à s'en dissocier. « L'appartenance au champ littéraire [chansonnier] n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais [...] négociation entre le lieu et le non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion. C'est ce que nous avons appelé plus haut 'paratopie'¹⁸. » Nous voulons donc voir comment Bashung appartient au champ de la chanson et comment il se dissocie et se marginalise des autres artistes et de l'industrie qui organisent ce champ.

La paratopie peut se comprendre comme étant une faille entre deux états, faille qui définit et permet la création. Elle correspond à cet espace entre l'adhésion et la dissociation au champ. Elle n'est ni « une origine », ni « une cause », ni « un statut » et encore moins « une situation initiale ». Maingueneau propose qu'« il n'est de paratopie qu'élaborée à travers une activité de création et d'énonciation¹⁹. » Elle est à la fois la condition et le produit du processus créateur. L'étudier, c'est mettre à jour les éléments de négociation qui caractérisent la *persona* de l'artiste.

Maingueneau explique la paratopie en lien avec *l'espace littéraire*, que nous transposerons dans *l'espace chansonnier*. Il y a trois plans à cet espace. Le *réseau d'appareils* correspond aux radios, télévisions et publications qui traitent de musique et qui offrent du temps d'antenne et de l'espace aux musiciens. Lorsque Bashung réussit à placer « Gaby, oh Gaby » dans ce réseau d'appareil, il pose un autre pied - grandiose et marquant - dans l'espace chansonnier. Son approche plus rock de la chanson le positionne dans un *champ* à cheval entre la variété, la pop et l'underground. Il y participe de par son produit musical même - une mélodie sur des accords - les bases mêmes d'une chanson. Les arrangements et ses textes le positionnent en confrontation avec ceux qui proposent des

¹⁸ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

chansons plus standardisées. Quant à la notion d'*archive* « où se mêlent intertexte et légendes²⁰ », elle renvoie à l'idée de *mémoire culturelle* et caractérise aussi le positionnement de l'artiste dans son champ. Celle de Bashung s'entend et se voit. Ses influences se perçoivent dans son habillement, dans la musique et dans les paroles de chansons tel « C'est la faute à Dylan ». Son travail avec Gainsbourg en fait aussi partie. Toutes ces notions s'entrecroisent et s'influencent. De notre point de vue, il y a trois aspects paratopiques avec lesquels Bashung négocie son appartenance au champ de la chanson : le mélange de rock'n'roll et de musique country, le succès (les tubes) et les collaborations. Pour bien saisir *L'Imprudence* et pour prouver notre hypothèse d'aboutissement stylistique et artistique, il faut comprendre la place de ce disque dans l'œuvre totale et dans le parcours de son créateur.

2.3 Biographie

*Je suis né tout près de la frontière
Celle qui vous faisait si peur hier
Dans mon coin, on faisait pas de marmot
La cigogne faisait tout le boulot
(« Elsass Blues », Bergman/Bashung)*

Alain Claude Baschung (avec un c, comme son beau-père) naît le 1^{er} décembre 1947 à Paris. Il ne connaîtra jamais son père biologique, probablement un amour de passage pour sa mère, Geneviève, qui travaille à l'usine Renault. « Quand j'étais ado, un oncle m'a appris que j'étais un petit bâtard... Cela a donc réglé mes problèmes d'identité et m'a rendu presque heureux²¹. » Sa mère se marie avec Roger Baschung, aide-boulangier, qui deviendra le beau-père d'Alain. Le couple, ne pouvant concilier le travail et la santé précaire de l'enfant, enverra Alain en Alsace, près de Strasbourg, dans le village de Wingersheim, confiant ainsi son éducation aux parents de Roger, Joseph et Élisabeth Baschung. Dans les entrevues, Bashung reste assez muet sur son enfance. Seule la chanson « Elsass Blues » nous éclaire un peu : « *C'est pas facile d'être de nulle part/d'être le bébé von dem hasard.* » Au début de l'adolescence, à l'orée des années soixante, il rejoint sa mère et son beau-père à Paris. Élève doué, son parcours académique l'amènera finalement à des études en commerce et à un

²⁰ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 71.

²¹ Jean-Claude Demari, « Vertige de l'amour », *Chorus Les cahiers de la chanson*, *op. cit.*, p. 89.

emploi de comptable, emploi qu'il ne gardera pas longtemps, préférant tenter sa chance dans la musique...Alain Bashung est mort le 14 mars 2009 à Paris, des suites d'un cancer.

Sa production artistique peut se résumer à douze disques studio de matériel original, des tournées de spectacles, cinq disques enregistrés en public, une filmographie en tant qu'acteur qui comprend au moins dix-sept rôles, sept bandes sonores en tant que compositeur, des compilations d'inédits, deux intégrales et une vingtaines de chansons qui ont fait une apparition dans les palmarès radios. Le reste est abondamment discuté sur internet et dans deux biographies qui se complètent l'une et l'autre²². Comme on dit : *the rest is history*.

2.4 Débuts rock et country : l'idée de liberté

*La paratopie n'est telle qu'intégrée à un processus créateur*²³.

Une des premières influences musicales de Bashung est le rock'n'roll, ce genre musical provenant des États-Unis qui découle du blues et de la musique country. Cet aspect de la culture américaine contribua grandement au développement de sa personnalité musicale. Au tournant des années soixante, alors qu'il est retourné résider chez ses parents à Paris, Alain reçoit sa première guitare, une Lucky 7 bleue. C'est à cette époque qu'il est témoin de la naissance du rock'n'roll. Avec son premier groupe, Les Dunces, un groupe de reprises de succès radio, il fera la tournée des bases armées américaines stationnées en France. Sa culture du rock'n'roll se développera à l'écoute des radios américaines que les bases captent et font jouer. Dans les années 60, il découvre aussi le jazz, les premiers Gainsbourg et les autres musiques associées à l'esprit libre et à l'exploration des frontières.

En relation avec la paratopie que nous tentons de définir, le rock peut très bien être pensé comme un élément d'embrayage paratopique. À la base de son cheminement musical, mais pas seulement comme une bougie d'allumage, le rock l'accompagne et le suit dans son évolution : « Gene Vincent, Roy Orbison et Jerry Lee Lewis ont lancé Bashung sur une autre trajectoire. Dans le rock, il a non seulement trouvé une famille musicale, mais aussi puisé une

²² Marc Besse, *Bashung(s) une vie*, Albin Michel, Paris, 2009, 335 pages et Pierre Mikailoff, *Bashung Vertige de la vie*. Éditions Alphée-Jean-Paul Bertrand, Monaco, 2009, 445 pages.

²³ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 85.

posture, une raison d'affirmer une rupture²⁴. » La paratopie du chanteur rock est créée par l'héritage rock'n'roll et le bagage musical qui en est issu, ainsi qu'avec une attitude dans le présent caractérisée par les clichés du genre : excès de boisson, refus de se conformer, marginalisation entretenue et désir de s'inscrire en marge du champ de la variété française (paradoxalement, tout en voulant y adhérer). La vie exprimée dans les chansons correspond à celle que le public pourrait s'imaginer. Le chanteur crée des textes qui eux aussi créent le chanteur :

*Je serai toujours cet étranger
au regard sombre
un rebel dans vos villes de contrastes
Yé n'en pé plou. (« Rebel », Bergman/Bashung)*

Pour être crédible, pour être un vrai et un digne descendant du rock'n'roll, il faut le vivre jour et nuit, vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Bashung n'est pas seulement un homme, ni seulement un compositeur de chansons, ni même seulement un chanteur. Il est les trois à la fois et les trois s'influencent. Alain Bashung, l'homme devient indissociable de Bashung le compositeur et chanteur. Pour Maingueneau, ces trois instances portent les noms de « la personne, l'écrivain, l'inscripteur²⁵ ». La création peut se faire lorsque ces trois dimensions d'une même personne se rejoignent, « chacune des trois instances est traversée par les deux autres, aucune n'est fondement ou pivot²⁶ ». Tout ceci est imbriqué pour créer ce que Maingueneau nomme un nœud borroméen²⁷ qui rend possible la paratopie et que la paratopie rend elle aussi possible. Il devient impossible de dire qui crée quoi.

Lorsque sa carrière démarre, on réfère ici au succès « Gaby, oh Gaby », Bashung présente une image aux antipodes de celle du mouvement punk, une image plutôt inspirée de la culture rock'n'roll, du style vestimentaire qui y est associé et de l'imaginaire des cowboys américains : blouson de cuir noir, lunettes fumées, bottes de cowboys et parfois même le chapeau, cheveux gommés, chemise à carreaux, cigarette au bec, attitude désinvolte et

²⁴ Marc Besse, « L'étranger » dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 78.

²⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 106.

²⁶ *Ibid.*, p. 108.

²⁷ *Ibid.*, p. 108.

mystérieuse, mine menaçante. Ce raffinement rock/country qu'arbore Bashung l'accompagnera tout au long de sa carrière et sera un des éléments les plus constants de son éthos artistique. Au-delà du style vestimentaire, le rock'n'roll symbolise une prise de position face à l'institution. Emblème de liberté, le rock est une attitude contestataire et de rébellion. Bashung aurait pu se diriger vers des études en musique mais l'attrait du rock fut trop grand : « le rock est lié à cette liberté que n'avaient finalement pas les musiciens professionnels²⁸ ». Ce besoin de liberté artistique sera présent tout au long de sa carrière. Le rock, c'est aussi un son et une façon d'arranger les chansons musicalement. Batterie, guitares électriques et distorsion ont toujours été intégrées au paysage musical de ses chansons.

L'inscripteur, toujours selon la dénomination de Maingueneau, englobe la parole chantée, le style vestimentaire, la vie hors-scène et la performance sur scène. Bashung n'est pas un acteur de théâtre qui revêt un costume qu'il enlève aussitôt le spectacle terminé. Il n'adopte pas un personnage comme Brel peut le faire dans certaines de ses chansons. Les trois instances, personne-chanteur-inscripteur, se fondent et se soutiennent jusqu'à se confondre « dans un processus d'enveloppement réciproque qui, d'un même mouvement disperse et rassemble 'le' créateur²⁹ ». Il est Bashung - le chanteur, le compositeur, le narrateur et l'homme - tous les jours et tous les soirs. « À travers l'inscripteur c'est aussi la personne et l'écrivain qui énoncent ; à travers la personne c'est aussi l'écrivain et l'inscripteur qui vivent ; à travers l'écrivain, c'est aussi la personne et l'inscripteur qui tracent une trajectoire dans l'espace littéraire³⁰. » Le succès qu'il connaîtra n'est pas étranger à ce mélange de trajectoires. Si Bashung charme, c'est en partie dû à la crédibilité qu'il dégage. Personne ne doute qu'il porte en lui les trois instances d'énonciation. Pour Stéphane Hirschi, voilà un des objectifs de tout chanteur ou artiste de scène, fondre l'être dans la *persona* de façon à faire croire au public que cette *persona* est tout ce qu'il y a de plus réel : « Tout le protocole de sincérité ou d'authenticité consiste évidemment pour le créateur à donner l'illusion que ce chanteur ne diffère en rien non seulement du chanteur, personnage public,

²⁸ François Armanet, « Bashung Christophe mots croisés », dans *Le Nouvel Observateur*, Paris, n°1981, 24-30 oct. 2007, p. 66.

²⁹ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 108.

³⁰ *Ibid.*, p. 108.

mais aussi de l'homme privé hors scène³¹. » Bashung a incontestablement réussi ce tour de magie, consciemment ou pas.

L'univers du rock.

Depuis tout gamin, j'écoutais les pionniers du rock et j'en avais marre que tout le monde continue, deux décennies plus tard, à jouer sur ce modèle. [...] Le country-rock, voire folk ou blues, s'est imposé à l'époque comme une porte de sortie un peu exotique. Je n'avais pas envie de copier les Sex Pistols, mais ça m'intéressait [...] C'est également l'époque des premiers synthés, les débuts de la boîte à rythme, ce qui offrait, parallèlement aux mots, des idées nouvelles pour raconter la robotique, la froideur, le malaise³². -Alain Bashung

L'éthos de rocker, pour être efficace, doit être présent dans l'énonciation même : «L'énonciation de l'œuvre est censée représenter un monde dont cette énonciation, en fait, participe³³. » Les premiers succès de Bashung reposent donc sur une cohérence interne que Stéphane Venne nomme l'*idée* ou l'*univers*³⁴ d'une chanson. Ceci est une des grandes qualités de Bashung en tant que créateur et interprète, ses chansons sont crédibles en regard de celui qui les chante. Ses premières apparitions télé confirment cette cohérence : habillement, déhanchements et attitude concordent avec le genre musical. « L'éthos se *montre* dans l'acte d'énonciation, il ne se *dit* pas [...] il doit être perçu mais ne pas faire l'objet du discours³⁵. » Aussitôt qu'on l'aperçoit, son image nous transmet des informations. L'œil voit ce que l'oreille s'apprête à entendre.

Sur ses albums, dont le deuxième, *Roulette russe* (1979), Bashung évoque des thèmes que l'on peut associer au rock, de près ou de loin. L'alcool et les excès : *Je fume pour oublier que tu bois [...] Je renvoie la fumée sur un poster de toi/la vie c'est comme une overdose*. La drogue et les lendemains difficiles : *toujours sur la ligne blanche/mes mains sont sur un petit cul que j'ai pas touché/je me souviens d'une autoroute coupée en deux*. La vie nocturne : *Gaby, tu devrais pas me laisser la nuit/je peux pas dormir, je fais que des conneries*. Les

³¹ Stéphane Hirschi, *op. cit.*, p. 45.

³² Christophe Conte, « Le colonel des zouaves », dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 8.

³³ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 212.

³⁴ Stéphane Venne, *Le frisson des chansons*, Éditions Stanké. Montréal, 2006, p. 97.

³⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 205.

petits boulots, la liberté de quitter, les voitures : *J'ai plaqué mon job à la station-service [...] Les filles qui montraient leurs cuisses rien que par vice/dans les décapotables [...] et j'ai consolé sa gonze. La sexualité y est aussi : Bijou Bijou [...] Putain ce que t'as été belle/Quand tu te mettais à genoux...*

L'important est de constater que les thèmes abordés dans les paroles, les arrangements musicaux et les structures des chansons influenceront le ton de la discographie et fonctionnent avec un éthos de rocker : « L'éthos apparaît indissociable d'un 'art de vivre', d'une 'manière globale d'agir'³⁶. » L'image, le concept, les paroles, la musique et la situation musicale forment un tout et un univers dont la cohérence est la clé d'une réussite artistique, d'où l'importance d'un éthos précis et bien défini : « Il consiste en l'image de soi que le locuteur projette dans son discours afin de lui conférer son impact³⁷. » En terme de paratopie, la notion de rocker accompagne la création, elle est *avant* et *après*. « La paratopie caractérise ainsi à la fois la 'condition' de la littérature et celle de tout créateur, qui ne devient tel qu'en assumant de manière singulière la paratopie constitutive du discours littéraire³⁸. »

Ce lieu paratopique présente une façade de marginal : un rocker vivant à fond des émotions extrêmes, un personnage sans pitié et sans rancune menant une vie d'excès, nocturne et urbaine, dans un brouillard de fumée de cigarettes et de bouteilles à moitiés terminées, un peu à l'instar de Keith Richards et de Jim Morrison. Ce lieu est peuplé de filles aimantes, de petits boulots et de musique. Mais derrière ce masque se cache une profonde solitude dont l'adhérence à un « genre » vient confirmer la recherche du même, la quête d'appartenance. La quête pour arriver à un univers cohérent entre l'art et la vie personnelle est assez ardue : « Au milieu des années 70, il a fallu qu'il y ait une cassure de ma tête et de mon corps pour que je parvienne à me trouver. L'imprudence a failli me tuer, mais elle m'a aussi sauvé la vie. C'est héroïque d'être imprudent, c'est du rêve, du voyage³⁹. »

³⁶ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 214.

³⁷ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, *op. cit.*, p. 210.

³⁸ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 85.

³⁹ Alain Bashung, cité dans Yves Bigot, « Bashung, urgence tous risques » dans *Rolling Stone France*, Paris, Éditions IXO, no 02, nov. 2002, p. 57.

Même s'il travaille fort pour construire cet éthos de rocker, Bashung ne s'y enferme pas. Il suffit d'écouter la courte pièce piano-voix « Les Petits enfants » pour comprendre que Bashung n'est pas seulement un chanteur qui vogue sur les clichés rock, mais quelqu'un qui s'en inspire sans que le rock ne soit une fin en soi : « Avant, sur scène, je me roulais par terre au milieu des bouteilles de bière. C'était autant pour glorifier le rock'n'roll que pour le détruire. Je me suis toujours senti plus proche d'Alan Vega ou de Ian Dury que de n'importe quel rocker académique⁴⁰. » C'est finalement la liberté créatrice associée au rock qui est la principale paratopie.

La langue du rock

Nous remarquons clairement qu'il y a une paratopie identitaire associée à un imaginaire de rocker, mais il y a aussi, et cela rajoute à la profondeur de sa *persona*, une paratopie linguistique. Fortement inspiré par Bobby Lapointe, « lui, c'était un grand⁴¹! », Bashung entretient un rapport unique avec la langue française. Lorsqu'il goûte au succès avec « Gaby, oh Gaby », Bashung est le seul artiste de l'Hexagone, à part Higelin, qui « avait réussi à enfoncer quelques portes, on lui doit énormément⁴² », à chanter du rock en français et à bien le faire. Cette solitude l'érige comme LE rocker de son époque en France. « En tout cas, c'était difficile de chanter en français [...] Mais il fallait construire une écriture rock. Celle de Gainsbourg se murmure⁴³. »

Lorsque Bashung pond ses premiers albums, lui et son principal co-parolier, Boris Bergman, écrivaient avec l'idée de faire sonner la langue française comme les anglophones réussissaient à faire sonner la leur. Ils ont accompli ce que peu d'artistes francophones peuvent se vanter d'avoir réussi, c'est-à-dire investir le français de l'énergie du rock'n'roll. Bergman dira même : « Le rock, c'est prendre des mots pour leur son, des mots pas

⁴⁰ Alain Bashung, cité dans Alexis Bernier « Alain Bashung », *Rock et folk*, Paris, Éditions Larivière, n°424, décembre 2002, p. 68.

⁴¹ Alain Bashung, cité dans Fred Hidalgo, « Elsass blues » dans *Chorus les cahiers de la chanson*, Paris, n°68, été 2009, Éditions du Verbe, Nantes, p. 140.

⁴² Alain Bashung, cité dans Marc Besse, « Reviens va-t-en » dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p.65.

⁴³ Alain Bashung, cité dans François Armanet, *op. cit.*, p. 66.

forcément bénis pas l'Académie française⁴⁴. » La musique rock'n'roll a toujours eu cette propension à faire pencher les paroles du côté du pouvoir du sonore versus le pouvoir du sens. Pensons à : « *A-womp-bom-a-lu-la a-womp-bam-ou* » de « Tutti Frutti », « *Aaaahhhhh* » dans « Twist and Shout », « *Boum-chick-a-boum* », « *Get down, Get down* » dans « Jungle Boogie », « Ob-La-Di Ob-La-Da », etc. Bashung dira qu'avec Bergman, à leur commun début, la paire voulait « faire rendre gorge aux mots, à la syntaxe française, pour les accoupler au tempo⁴⁵. » Une des raisons de ce penchant pour les sonorités des textes réside dans les limites vocales du chanteur :

Et j'ai commencé à m'accepter. Ce qui pouvait passer pour des défauts, comme ma voix pas extraordinaire, se catalysait en singularités. [...] C'est peut-être ce manque qui m'a donné le besoin de travailler les mots : je voulais le compenser par l'esprit. Ou plutôt trouver une espèce d'équilibre entre le trivial – le sexe, l'alcool, le plaisir – et l'esprit⁴⁶.

Sa démarche linguistique traduit une recherche et un désir artistique qui vont plus loin que la simple gloire ou reconnaissance. On peut ici aborder l'idée d'œuvre. Bashung ne se contentait pas d'une appartenance au champ de la chanson. Tel un vrai artiste, il voulait repousser des frontières et créer quelque chose de singulier. Ce travail de création d'une langue rock francophone a rapidement été reconnu par les gens de l'industrie et par les critiques - il y même eu un article *Parlez-vous le bashung*⁴⁷?

Cette langue se caractérise par des emprunts à la langue anglaise et allemande, par l'usage de nombreuses formules polysémiques comme le calembours, l'ironie et la dérision, et par l'emploi de procédés textuels qui mettent l'emphasis sur les sonorités des mots. L'écriture démontre l'intention de faire sonner le français de la même façon que les anglophones font sonner leur langue. Selon Bergman, Bashung « avait une approche totalement anglo-saxonne de la chanson où c'est le son qui donne le sens⁴⁸. » Voici un

⁴⁴ Philippe Barbot, *Bashung*, Flammarion, Libro Musique, Paris, 2000, p. 22.

⁴⁵ Fred Hidalgo, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁶ Alain Bashung, cité dans Jean-Claude Demari, « Vertige de l'amour », *Chorus Les cahiers de la chanson*, n°24 été 1998, Éditions du Verbe, Bréziolles, p. 94.

⁴⁷ Claire Baldewyns et Patrice Delbourg, « Parlez-vous le bashung ? », *L'Événement du jeudi*, EDJ, Paris, 29 janvier au 4 février 1987, n°117, p. 70-71.

⁴⁸ Laurent Lavigne et cie, *Bashung*, Éditions Hugo & Cie, Paris, 2009, p. 47.

exemple tiré d' « Helvète Underground » (sur *Passé le Rio Grande*) dont le titre fait un clin d'œil au fameux groupe culte américain The Velvet Underground:

*Fondue enchaînée sur la baie de Lausanne
Pour un pélican combien de frangipane
Cher le guili guili, coucous de contrebande
Ça sonne comme l'Helvète Underground* (« Helvète Underground », Bergman/Bashung)

Bashung touche à tous les registres langagiers, les plus soutenus jusqu'aux expressions familières venant de l'argot et des banlieues, sans oublier les abréviations du langage parlé. Le son qui ressort de ses paroles contraste énormément avec l'écriture de Brel ou Brassens par exemple, plus littéraires et plus proches de l'écrit que du parlé. « Il y a eu Brel pour le côté physique [...]. Mais l'écriture manquait de risque. Brassens [...] c'était un peu trop écrit. C'était de la chanson, et moi j'avais envie de faire du son, ce qu'il ne faisait pas⁴⁹. » Il emprunte plus au ludisme surréaliste qu'à la poésie de Verlaine ou de Rimbaud : « On disait quelque chose et la phrase suivante était le commentaire de ce qu'on venait de dire et débouchait sur autre chose. On essayait de se donner l'illusion d'inventer une autre écriture et il fallait que ça sonne⁵⁰. » Sa relation avec le texte s'apparente à celle d'un musicien avec son instrument. Ils essaient tous deux d'obtenir un son original et jamais entendu, quelque chose pour les démarquer du travail des autres :

*Le lion de la Metro exagère/Il veut plus bouffer du Mayer
Bigophone on s'entend bien/Plus de faux-jetons je peux mettre du mien
Ça cache quekchose/Je l'entends plus crier mon nom
Ça cache quekchose/Attends-toi à des distorsions
(« Ça cache quekchose », Bergman/Bashung)*

Les jeux de mots, calembours et clins d'œil humoristiques confirment l'aspect ludique des paroles, les rapprochant du fameux « *It's only rock'n'roll but I like it* » des Rolling Stones. « Je n'aime pas quand les textes sont trop sérieux ou quand ils sont trop vulgaires et

⁴⁹ Alain Bashung, cité dans Fred Hidalgo, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁰ Alain Bashung, cité dans Patrick Amine, *Monsieur rêve encore. Biographie et entretiens*, Denoël, Paris, 2009, p. 111.

faussement branchés. Enfin, il s'agit surtout de ne pas être ridicule...Ce n'est pas toujours facile⁵⁵. »

En résumé, le style global et l'éthos qui caractérisent son début de carrière et définissent sa *persona* peuvent être approchés avec la loupe du rock'n'roll. L'artiste va évoluer et vieillir mais cette première phase sera toujours très importante, autant pour lui-même que pour le public qui aura toujours en tête la liberté qui le caractérise. Cette image lui collera jusqu'à la fin. Affligé d'un cancer qui le fauchera en moins de dix-huit mois, Bashung entreprend en 2008-2009 une dernière tournée. Son costume de scène joue encore sur les stéréotypes du rock : manteau de cuir, attitude rock, chapeau (pour dissimuler les effets de la chimio), harmonica, lunettes fumées et guitare acoustique noire (comme Roy Orbison et Johnny Cash), tout transpire un « revival » du rock. Cependant, sans jamais tomber dans le malaise et le superflu, Bashung réussit à boucler la boucle. Les critiques ont salué ses concerts pour « leur classe, leur intensité artistique, leur force, sans rien céder au pathos⁵⁶ ». Rocker un jour, rocker toujours.

2.4.1 *Osez Joséphine*

Un petit mot sur l'album *Osez Joséphine* sorti en 1991. Retour aux sources et point culminant de sa carrière de *rocker/country*, cet album fut enregistré en partie à la « Mecque⁵⁷ » du rock'n'roll : à Memphis, Tennessee, aux États-Unis. L'album marque les retrouvailles de Bashung avec le public grâce aux chansons « Osez Joséphine » et « Madame rêve » qui se hisseront très haut dans les palmarès. Quatre reprises, dans leur langue d'origine, jalonnent cet opus - une de Dylan, une autre de Buddy Holly, une de The Moody Blues et « Blue Eyes Crying in the Rain », un standard popularisé par Elvis et Willie Nelson. Les chansons originales proposées ici ont toutes cette saveur country-rock associée à Memphis. L'intérêt est de constater que Bashung renoue avec le succès populaire lorsqu'il se réapproprie - après quelques années d'explorations technologiques - l'image et le son issus du rock'n'roll et du country, lorsqu'il revient aux vrais instruments et use des clichés musicaux

⁵⁵ Alain Bashung, cité dans Alexis Bernier, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁶ Fred Hidalgo, *op. cit.*, p.143.

⁵⁷ Pierre Mikailoff, *op. cit.*, p. 318.

associés aux genres. Les chansons font entendre des guitares acoustiques *en strumming*, grattant des accords simples et ouverts sur lesquels des guitares électriques apposent des *licks bluesy, country* et de la guitare *slide*. L'accompagnement est classique : harmonica, accordéon et des rythmes galopant rappelant la musique folk américaine du sud et du mid-ouest. Sur cet album, la musique emprunte plus à l'esthétique country qu'au rock'n'roll. « Si je me suis intéressé à la country, c'est parce que j'essayais de mixer des musiques qui me permettent de *raconter* des choses. Ce qu'on ne peut pas faire dans le rock. Le folk aussi d'y prêtait bien⁵⁸. »

Le vidéoclip promotionnel de la chanson « Osez Joséphine » nous présente Bashung habillé en cowboy dans une arène de cirque jouant d'une Gretsch blanche. Une jolie femme aux seins nus joue d'une Fender Telecaster et lui est adossée. Autour d'eux un cheval blanc galope. Bashung nous indique qu'il est revenu à ses racines, ses guitares le mentionnent, son habillement le montre, le cheval l'induit. Cet album nous prouve que l'éthos de rocker est celui qui permet le mieux la communication entre Bashung et son public. Le succès des chansons, les ventes de l'album et les Victoires qui découlent⁵⁹ en sont les preuves ultimes. Il est à son meilleur, musicalement, lorsqu'il nage dans le rock'n'roll et dans ses dérivés⁶⁰.

2.5 Le succès

En 1965-66, Alain Baschung (avec le c), qui se produit alors en solo dans une boîte parisienne, décroche le tant attendu premier contrat de disque. Les dix prochaines années le verront essayer de réaliser un *hit*, un tube, un numéro 1 au palmarès. Il sortira une quinzaine de 45 tours, c'est-à-dire des disques vinyles comportant un ou deux titres par face. Lui et sa compagnie de disque ont tout tenté, certains de ces 45 tours sont même sortis sous pseudonyme. Les biographes et lui-même s'entendent pour nommer les dix années qui

⁵⁸ Alain Bashung, cité dans Jean-Claude Demari, « Confessions publiques », dans *Chorus Les cahiers de la chanson*, n°24 été 1998, Éditions du Verbe, Bréziolles, p. 103.

⁵⁹ Aux Victoires de la musique de 1992, Bashung remporte la Victoire du « meilleur interprète masculin de l'année » et « meilleur clip ». Pierre Mikailoff, *op. cit.*, p. 322.

⁶⁰ Évidemment la présence de « Madame rêve » participe aussi au succès et aux ventes de cet album, mais contextuellement, ce morceau trouve difficilement sa place, il n'appartient pas à ce groupe de chansons. Musicalement, « Madame rêve » annonce plutôt le prochain album *Chatterton*.

séparent le premier contrat de disque à la parution du premier long jeu officiel en 1977, des années de galère, formatrices et essentielles, mais plus ou moins intéressantes au plan musical et artistique. Bashung dira même : « J'ai vécu de vrais moments de découragement. J'ai vécu dix années d'errance plus ou moins inutiles⁵¹. »

L'intérêt de ces années de galères et de 45 tours réside dans les efforts et le désir de Bashung de participer à la culture musicale populaire. Il voulait être un chanteur populaire et de variétés. Ses chansons en sont la trace et la preuve, des chansons conventionnelles destinées aux radios commerciales. Le but de ces 45 tours, couramment appelés simples ou *singles*, est d'attirer l'attention des radios commerciales, de réussir à faire passer un titre en boucle pour ainsi établir le nom de l'artiste. Ensuite l'artiste entreprend une tournée promotionnelle des télévisions, radios et journaux pour finalement aboutir à une tournée de spectacles en province, le tout avec la perspective de vendre des disques. Voilà en synthèse comment fonctionne l'industrie de la musicale populaire et de la variété française dans les années soixante et soixante-dix. Bashung voulait faire carrière selon ce modèle, entrer dans cette roue symbolisant une carrière musicale. Le désir de s'inscrire dans la variété le poussait à composer et écrire de la variété, ce qui l'amenait inévitablement à vouloir encore plus s'y inscrire – une spirale infinie. Et bien qu'en rétrospective il désapprouve les chansons et l'éthique de travail (les sessions d'enregistrements ne se passaient pas comme il l'aurait désiré⁶¹) et qu'il retire ces 45 tours de son intégrale, nous pouvons comprendre que son art et ses chansons s'inscrivent dans un contexte et une esthétique de chanson populaire, de variété, de grand public et radiophonique. Malheureusement pour lui (ou heureusement, selon les points de vue) le succès n'est pas au rendez-vous.

Ceci valide toute l'idée d'artiste populaire. Même s'il a produit des albums difficiles au succès commercial moindre, le but de Bashung a toujours été d'être un chanteur connu, ou du

⁵¹ Pascal Bertin, Richard Robert, Marc Besse, « Bashung par lui-même #1 », dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, Paris, Éditions Indépendantes SA, 2009, p. 23.

⁶¹ À propos des séances d'enregistrement, Bashung rapporte comment cela se passait : « Voilà : il faut jouer ça, il faut chanter ça, voici le studio, voilà le contrat. C'était catastrophique, je ne comprenais pas qu'on puisse s'acharner à perpétuer des médiocrités. [...] Je retrouvais le climat de mon enfance, la même impossibilité de prendre des risques. » *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 23.

moins, de réussir à s'inscrire dans le champ social de la chanson professionnelle. En début de carrière, il a joué la carte de l'intégration en proposant des chansons plus conformes à ce que diffusaient les radios à ce moment-là. Suite aux insuccès des 45 tours et de ses premiers albums, sa maison de disque, Barclay, lui offre une dernière chance pour se prouver et percer le marché, une ultime séance d'enregistrement. Ça passe ou ça casse. Constatant l'inutilité de tenter de séduire le public avec des chansons insipides, comme toutes celles qui n'ont pas fonctionné, Bashung tente quelque chose de plus original, de plus en phase avec ses envies artistiques. Avec son complice Bergman aux textes, Bashung pond et enregistre en 1980 « Gaby, oh Gaby », titre singulier dans lequel on sent l'influence musicale du rock'n'roll et dont les paroles ont ce *je ne sais quoi* d'ambiguïté originale qui a permis à de nombreux auditeurs d'accrocher. Ce titre obtient un énorme succès et se vend à plus d'un million d'unités. S'ensuit une longue tournée à travers la France, un autre album (*Pizza*) et le succès « Vertige de l'amour ». À partir de ce moment, le public connaît l'artiste Bashung ; il a placé deux chansons en haut des palmarès et ses albums se sont beaucoup vendus : « Faire un tube me paraissait à cette époque une étape obligatoire, mais je vivais avec la hantise d'y parvenir avec quelque chose qui ne m'aurait pas ressemblé. Finalement avec *Gaby*, on a trouvé un bon équilibre entre tradition et originalité, même si on craignait d'avoir créé une norme et d'être désormais contraints à la suivre⁶². »

La singularité

La doxa issue de l'esthétique romantique privilégie la singularité du créateur et minimise le rôle des destinataires aussi bien que le caractère institutionnel de l'exercice de la littérature. C'est la structure même de l'acte de communication littéraire qui se trouve ainsi déniée. Pourtant, pour produire des énoncés reconnus comme littéraires, il faut bien se poser comme écrivain, se définir par rapport aux représentations et aux comportements associés à ce statut⁶³.

Si on échange les termes littéraires pour ceux de la chanson, ce que Maingueneau mentionne permet de comprendre comment Bashung a réussi à instaurer son statut d'artiste dans la chanson francophone. Telle la doxa romantique, il a concentré son art sur une expression personnelle, sur l'élaboration d'une esthétique moins commerciale et plus

⁶² Christophe Conte, « Le colonel des zouaves », dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 8

⁶³ Dominique Maingueneau, *op. cit.* p. 70.

artistiquement originale. Mais, pour devenir le Bashung que l'on connaît, il lui a fallu d'abord proposer au public une chanson capable de les interpeller. C'est seulement après que le public a embarqué dans son univers. Et pour s'inscrire définitivement dans l'univers de la chanson, un acte de communication à deux pôles faut-il le rappeler, il a fallu proposer un énoncé et un discours que l'industrie et l'institution de la chanson pouvaient reconnaître comme tel.

Lorsque Maingueneau écrit que la singularité du créateur minimise les destinataires et dénie l'acte de communication, pour Bashung cela renvoie aux efforts infructueux pour entrer en communication avec les destinataires : lorsqu'il essaie de plaire ou de créer des chansons qui répondraient aux canons de la variété (toute la production de *simples* de 1966 à 1977), il échoue. Il parvient à toucher un public lorsqu'il se concentre sur sa singularité créatrice et minimise le rôle du destinataire. C'est donc le public qui va vers lui et non l'inverse.

Cette industrie fonctionne sur un principe paradoxal. Pour se poser comme artiste de la chanson et espérer en vivre, un artiste doit créer des chansons qui touchent un public et intéressent l'industrie afin que ceux-ci puissent valider le rôle et la place du chanteur. Mais pour que cette communication fonctionne, les chansons doivent subjuguer l'auditoire et laisser croire à une singularité et une originalité complètement nouvelles. Tout créateur de chansons a des intentions, quelles qu'elles soient (faire un tube, une chanson plus personnelle, créer une chanson d'ouverture ou de clôture, etc.⁶⁴) et doit composer avec certaines contraintes – harmoniques, mélodiques et techniques – qui vont indéniablement influencer la création. Tout le travail doit rester invisible, caché derrière l'impression d'un instant de magie créatrice. « Quand la production est affaire profondément individuelle, la paratopie s'élabore dans la singularité d'un écart biographique⁶⁵. » L'éthos de rocker donne à voir un marginal qui n'en fait qu'à sa tête, libre et assumant sa position. En réalité, cette posture est codifiée et construite, participant ainsi à la paratopie créatrice de l'artiste.

Les succès de « Gaby, oh Gaby » et de « Vertige de l'amour » vont le faire connaître, assurer son nom, lui donner une aisance financière et une crédibilité artistique garante des

⁶⁴ Stéphane Venne, *op. cit.*, p. 271.

⁶⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 72.

explorations musicales et textuelles. Il est toujours plus facile, une fois le but atteint, de faire demi-tour et d'affirmer ne plus être intéressé. Bashung a pu proposer au public les albums *Play Blessures*, *Figure Imposée*, *Novice* et *L'Imprudence*, tous des albums « difficiles » au contenu plus sombre et ne comportant peu ou pas de « tubes », parce qu'il s'est fait connaître avec des chansons auxquelles les gens se sont identifiées, que ce soit celles mentionnées plus haut ou les tubes qui viendront plus tard : « Rebel », « Touche pas à mon pote », « Malédiction », « S.O.S. Amor », « Osez Joséphine », « Madame rêve », « Ma petite entreprise », « J'passe pour une caravane » ou « La nuit je mens ». Les tubes lui ont fourni le capital de sympathie, la liberté artistique et la renommée nécessaire pour concocter des albums plus expérimentaux, et il le sait : « J'ai une culture de la pop, la recherche du gimmick. Mais dès que je sentais que ça avait l'air fabriqué, ça alourdissait et je laissais tomber. Il a dû m'arriver de mettre des tubes potentiels à la poubelle, parce que c'était trop facile⁶⁶. »

Il ne faut jamais oublier que Bashung a reçu onze *Victoires de la Musique*, un sommet dans l'histoire de cette cérémonie récompensant les artisans de la chanson française. Non seulement est-il un créateur d'albums sombres et récités où la musique propose un mélange de cordes et d'électronique, mais ses compositions ont aussi touché le public et marqué l'époque de leur parution. Ses chansons ont fait de lui un artiste populaire et récompensé. Les prix vont bien certainement avoir un impact sur sa création, sur sa confiance, sur sa prise de risque et sur son idée d'appartenance au champ de la chanson. Peu importe ce qu'il propose comme œuvre musicale, il y a un bassin de gens – du public et de l'industrie – intéressé par ses chansons. Bashung sait que les auditeurs sont l'incarnation du succès et que c'est grâce à eux s'il peut continuer dans le métier et continuer à explorer sa démarche créative :

Être numéro un a forcément eu des côtés positifs dans la mesure où j'essayais d'imposer un langage particulier, de le faire entrer dans les mœurs. C'était positif car sinon, il n'y aurait pas eu de suite. Tu fais un album, puis deux, et si ça ne marche pas, on te laisse tomber. C'est juste une histoire de rentabilité⁶⁷. -Alain Bashung

⁶⁶ Christophe Conte et Stéphane Deschamps, « Bashung par lui-même #2 », dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 51.

⁶⁷ Alain Bashung, cité dans : Patrice de Moncan, *Alain Bashung*, Les Éditions du Mécène. Paris, 1998, p. 80.

Lorsqu'il entreprend la création de *L'Imprudence*, il possède une confiance en ses talents, confiance nécessaire pour entreprendre un tel projet. Que l'on aime ou non cette idée de commercialisation et de popularité, il demeure qu'elles sont essentielles à une carrière, à l'établissement d'un artiste dans un champ artistique. L'éthos se construit du moment qu'il existe quelqu'un pour le supporter et le constater. Les années de 45 tours infructueuses dans la carrière de Bashung confirment que s'il n'avait pas écrit de tubes et n'avait pas atteint un certain degré de célébrité, sa carrière aurait sombré et il n'y aurait pas eu d'éthos à analyser et à définir : « Chaque fois que je bidouille, que je coupe ou que je chamboule tout d'un album à l'autre, quitte à me brouiller avec mon entourage, je me mets en danger et je sauve ma peau en même temps⁶⁸. » Le public doit aborder l'écoute de *L'Imprudence* avec la notion que Bashung a déjà prouvé son appartenance au genre et à l'industrie, il a un style d'écriture qui lui est propre, il possède un goût pour l'exploration, pour les albums plus sombres et il n'a pas peur de surprendre son auditoire en renouvelant l'esthétique de ses chansons. Et bien que tout humain ait sa propre destinée et son propre parcours, il demeure que ceux de Bashung auraient pu être plus linéaires, moins chaotiques, mais cela aurait probablement donné une tout autre œuvre.

2.6 Collaborateurs

- Vos auteurs : Daniel Tardieu, Boris Bergman, Pascal Jacquemin, Serge Gainsbourg, et dernièrement, Jean Fauque, ont toujours écrit du Bashung. Vous imposez un style, même à Gainsbourg. Par quel miracle ?

- Simplement parce qu'on écrit les textes ensemble. [...] Le dialogue avec un parolier peut m'éviter de devenir fou, renfermé sur une schizophrénie malsaine. La musique, pour moi, c'est facile : en une journée, je peux composer vingt-cinq morceaux. Mais trouver un à un ces mots qui s'articulent⁶⁹...

Pour l'auditeur moyen, le nom « Bashung » évoque probablement un artiste solo, un auteur-compositeur-interprète dont les chansons tournent parfois à la radio. Pour l'auditeur et mélomane plus attentif et curieux, Bashung est un chanteur qui s'associe avec des collaborateurs pour créer des chansons. Cet aspect de son éthos est méconnu du grand public car lorsqu'il y a une remise de prix, une entrevue ou une séance de photos, il se présente

⁶⁸ Pascal Bertin et co., « Bashung par lui-même #1 », dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 44.

⁶⁹ Jean-Claude Demari, « Sa petite entreprise », dans *Chorus les cahiers de la chanson*, Paris, n° 68, été 2009, Éditions du Verbe, Nantes, p. 147.

toujours seul, comme un artiste solo. Dans le concret, Bashung ne vole jamais seul, aucun texte de chanson n'est signé uniquement par lui, les paroles portent toujours la signature d'un coauteur. Bashung connaît ses limites en tant que parolier et sait que les textes seront meilleurs s'ils sont le fruit d'une collaboration :

J'ai toujours travaillé avec quelqu'un d'autre pour écrire mes textes parce qu'ainsi, j'ai en face de moi une espèce de miroir. Je dois avouer d'ailleurs que j'ai une confiance relative par rapport à ce que je peux écrire. Pas au point de vues des idées directrices, mais je ne peux pas forcément proposer le meilleur filtre. On fait ainsi une sorte de parcours, où je rentre dans l'atmosphère de quelqu'un d'autre, et tout cela fait des transvasements bizarres⁷⁰.

Ainsi, Bashung n'est pas à proprement parler un auteur-compositeur-interprète, bien qu'il puisse le laisser croire. Nous pourrions lui donner le titre d'« auteur-compositeur-interprète de type collectif⁷¹ ». Cette idée traduit un travail en équipe dont les décisions finales reviennent à l'artiste qui appose son nom sur le disque. Ceci démontre un des talents de Bashung : celui de savoir s'entourer et de savoir quoi choisir parmi tout ce qu'on lui propose. Il a toujours été en charge des composantes de ses chansons, apposant partout sa touche stylistique, esthétique et artistique :

Il existe trois étapes essentielles dans la création d'une chanson : texte, mélodie, interprétation. Ou bien, ces trois moments sont le fait de trois personnalités différentes : l'une écrit le texte, l'autre la musique, la troisième interprète. Ou bien, ces trois moments portent la marque unifiante d'une personnalité unique⁷².

À partir de « Gaby, oh Gaby » et pour le reste de sa carrière, Bashung a pris les commandes de la création et a ainsi toujours réussi à mettre sa marque personnelle sur les trois moments d'une chanson. L'auteur-compositeur-interprète de type collectif « a été présent à chaque étape de la création par l'intention, la conversation, le dialogue : il a écrit par plume interposée. Aussi quand il chante donne-t-il le sentiment d'être l'auteur⁷³. » Cette dénomination lui va comme un gant.

⁷⁰ Pierre Mikailoff, *op. cit.*, p. 358.

⁷¹ Christian Hermelin, *Ces chanteurs que l'on dit poètes*, L'école des loisirs. coll. « Données actuelles », Paris, 1970, p. 9.

⁷² *Ibid.*, p. 7.

⁷³ *Ibid.*, p. 9.

En parcourant les crédits des chansons, nous constatons rapidement qu'au fil des douze albums studios de chansons originales, pas moins de huit paroliers l'assistent à l'écriture des textes. Parmi ces auteurs, tous essentiels dans la mesure de leur apport, certaines collaborations n'ont duré qu'une chanson tandis que d'autres se sont échelonnées sur plusieurs albums. Parmi les collaborateurs de « passage », mentionnons Pascal Jacquemin, qui, en 1983, cosigne avec Bashung toutes les paroles de l'album *Figure Imposée*, sauf « Imbécile » et les morceaux instrumentaux. Il y a aussi Didier Golemanas qui, à 21 ans, coécrit « S.O.S. Amor » et « Les européennes », deux chansons qui figurent sur l'album *Passé le Rio Grande* (1986). Nous devons aussi mentionner Pierre Grillet, auteur d'un des plus grand succès du catalogue de Bashung, « Madame rêve ». Quelqu'un aurait pu croire que les services de Golemanas et de Grillet auraient été convoqués pour d'autres chansons vu les succès que Bashung a pu connaître grâce à eux – « S.O.S Amor » et « Madame rêve » ont tous deux grandement aidé la carrière de chanteur. Mais non. Parmi les autres auteurs figurant au catalogue de Bashung, mentionnons Daniel Tardieu, le premier collaborateur. Il signe trois titres sur *Roman-photos*, en signe un et en cosigne quatre sur *Roulette russe*, après plus rien. Sur *Bleu Pétrole*, Bashung chante les mots de Gaëtan Roussel, de Gérard Manset et de Joseph D'Anvers. Le seul parmi tous les autres collaborateurs de courtes durée dont nous devons de souligner la présence est Christophe Miossec qui cosigne « Faisons envie », avant-dernière chanson de *L'Imprudence*. Celui-ci mène une carrière solo bien remplie et connaît beaucoup de succès en Europe.

La nature sauvage et solitaire de Bashung mêlée à un besoin et désir paradoxal de liberté et de succès populaire l'ont poussé à abandonner des talents qui se sont avérés essentiels dans le développement de sa carrière. Il y a certainement dans ces permutations de paroliers l'ombre d'une imprudence. Combien de chanteurs populaires auraient été heureux de retravailler avec celui qui leur a écrit un tube ?

Il y a trois noms à retenir parmi toutes les collaborations : Boris Bergman, Serge Gainsbourg et Jean Fauque. Ces paroliers ont largement influencé le développement stylistique et artistique de Bashung.

2.6.1 Boris Bergman

La première collaboration à avoir un impact sur le style de l'écriture fut celle avec Boris Bergman. Leur association marque le début de la carrière du chanteur et l'établissement de la « griffe Bashung », griffe décrite ainsi :

Ce mélange sans concession de poésie surréaliste, de sons élaborés, cette succession de ruptures, de virages, ce goût du risque en un mot qui, loin de tout élitisme, le rendra finalement populaire, cette « élégance » dans l'attitude autant que dans le répertoire qu'on plébiscitera plus tard⁷⁴.

Ils élaborent un style où les vers se suivent et se complètent sans que le lien avec le reste du texte ne soit toujours très évident à premier abord. Un travail d'écriture qui emprunte au cadavre exquis (sans la notion de hasard) et à l'automatisme et qui deviendra la façon générale de procéder lors des collaborations suivantes.

Bergman et lui vont écrire l'essentiel des trois premiers albums : *Roman-photo*, *Roulette russe* et *Pizza*. Sur ces trois albums, Bergman fait remarquer que le nom de Bashung n'apparaît jamais comme coauteur : « il suffit de lire les pochettes, les crédits sur les disques pour se rendre compte que j'ai signé les textes tout seul. Soit je faisais les textes avant, comme « Elsass Blues », sur lequel Alain faisait la musique après, soit je faisais des textes sur des play-back sans mélodies⁷⁵. » Même s'il est crédité comme seul auteur des paroles, Bergman demeure catégorique : « les chansons sont indivisibles⁷⁶ ». La paire échafaude les chansons ensemble : « on avançait progressivement. Il est arrivé qu'on fasse presque des cadavres exquis par prolongement successif mots-musique⁷⁷. » L'effort est mis dans la confection de chansons qui s'inscrivent dans la tradition anglo-saxonne des *songs*, dont les mots prennent la nomination de *lyrics* en anglais. Leur approche est celle des *songwriters*, mais c'est toujours Bashung qui a le dernier mot et à qui revient la décision finale. Outre ces trois premiers albums, Bergman signe la majorité des textes de *Passé le Rio Grande* et la moitié de ceux de *Novice*. Il signe trois chansons sur *Play Blessures* et une (« Imbécile ») sur

⁷⁴ Fred Hidalgo, « Elsass blues » dans *Chorus les cahiers de la chanson*, op. cit., p. 138.

⁷⁵ Patrick Amine. *Monsieur rêve encore. Biographie et entretiens*, Denoël, Paris, 2009, p. 42.

⁷⁶ Marc Besse, « Reviens va-t-en », dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 66.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

l'album *Figure Imposée*. On lui doit aussi les paroles des succès « Gaby, oh Gaby » et « Vertige de l'amour ». Il restera toujours, dans l'univers bashunguien, celui qui a contribué à établir les bases de la singularité des paroles. Sans les textes de Bergman, Bashung n'aurait pas été celui que l'on a connu.

Sans vouloir prendre position ni entrer dans l'inutile machine à rumeurs, nous voulons simplement nous arrêter sur la cause de cette séparation. Selon ce que Bergman a laissé sous-entendre lors d'une entrevue⁸⁰, la séparation est survenue au lendemain d'un article titré: « L'homme auquel Bashung doit 50% de son succès. » À la suite de cet article, Bashung n'était plus seul sous les projecteurs. Le public et les médias commençaient à comprendre que le talent des mots venait aussi de ce Bergman. Bashung avait toujours parlé des textes comme s'il en était le père, se présentant et entretenant l'impression d'être un artiste solo. Cette petite anecdote montre comment l'éthos est une notion fragile, une perception et une construction qui peuvent s'effondrer en un court laps de temps. La dernière collaboration entre les deux artistes a produit « Alcaline », chanson dans laquelle Bergman semble envoyer un message au chanteur :

*Où veux-tu que je te dépose ?
Tu m'as encore rien dit
T'aimes plus les mots roses
Que je t'écris ? (« Alcaline », Bergman/Bashung)*

Personne ne saura jamais exactement pourquoi Bashung coupe Bergman de sa vie. Formant une paire, comme Souchon et Voulzy ou Elton John et Bernie Taupin, sur une lancée, au moment où il devrait établir sa notoriété, consolider sa place dans l'institution chansonnière française et spécifier son style, Bashung décide qu'un changement s'impose et qu'il est temps de faire appel à un nouveau parolier. Malgré trois albums et deux succès radio, le chanteur/compositeur préfère le risque, la création et la nouveauté, il assume, persiste et signe. Il choisit la marge, les détours et décide consciemment de ne pas jouer au jeu de l'industrie et des attentes du public. Imprudent dans sa carrière, non satisfait des lauriers accumulés et à la recherche de renouveau, Bashung va chercher l'inspiration ailleurs.

⁸⁰ Marc Besse, « Reviens va-t-en » dans *Les Inrockuptibles Hors-Série Bashung*, p. 66.

Il fait appel à Serge Gainsbourg. Combien d'artistes de la chanson ont saboté leur chance d'avoir une longue carrière en refusant de répéter ce pour quoi le public les reconnaissait ? Réponse : beaucoup. Dans l'industrie, ces chanteurs sont appelés des *one-hit wonders*, et Bashung aurait certainement pu intégrer de ce groupe.

2.6.2 Serge Gainsbourg

*Buddy Holly, c'est un phare pour moi,
comme peuvent l'être Gainsbourg ou Dylan,
des gens qui ont été des pivots de la pop*⁸¹.

*Si on ne va pas bien à un moment, disons-le, racontons-le,
et que ce soit beau, que les solitaires s'y retrouvent*⁸².
-Alain Bashung

L'association avec Serge Gainsbourg en 1982 pour l'album *Play Blessures* marquera une autre étape dans l'édification et la connotation de son éthos. Le mélange du style jeune rocker avec le style dandy de Gainsbourg va évidemment influencer la perception que le public se fera de Bashung, l'éloignant de l'image du chanteur populaire qu'il s'était créé avec ses deux succès radio « Gaby, oh Gaby » et « Vertige de l'amour ». Gainsbourg, ce caméléon raffiné, capable de jongler parmi les styles musicaux comme peu de compositeurs pop l'ont fait avant lui - chanson traditionnelle, yéyé, reggae, rock orchestral, pop - possède un bagage artistique inspirant pour Bashung. La paire accouche de *Play Blessures*, album défini par Bashung comme étant « de la cacophonie rigoureuse⁸⁵ ».

À l'époque, ces deux artistes pouvaient être perçus comme le vieux loup et le jeune renard, l'expérience et la relève. Malgré la différence d'âge et d'années de carrière, les deux partageaient un lieu paratopique commun : l'artiste bohème et rebelle, en marge, autant aimé que haï, difficilement cernable, faisant fi des attentes du public et donnant du fil à retordre à sa maison de disque. Cette collaboration, dont les séances d'écritures ont été - selon la légende - très bien arrosées, crée momentanément une paratopie spécifique que Maingueneau explique ainsi : « la paratopie enveloppe le processus créateur, qui l'enveloppe aussi : faire

⁸¹ Patrick Amine, *Monsieur Rêve. Biographie, entretiens et chansons*, Flammarion, Paris, 2002, p. 106.

⁸² *Ibid.*, p. 75.

⁸⁵ Jean-Claude Demari, « Vertige de l'amour », *Chorus Les cahiers de la chanson*, op. cit., p. 96.

œuvre, c'est d'un seul mouvement produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire⁸⁶». Encore aujourd'hui on parle de l'album *Play Blessures* comme d'une œuvre qui réunit à la fois le style de Gainsbourg et celui de Bashung. Les textes développent plusieurs isotopies et les doubles-sens sont nombreux, offrant souvent une dimension sexuelle ou en lien avec les filles. Les expressions sont concises et les mots précis, les vers s'imbriquent parfaitement avec le rythme des mélodies vocales, mais le propos général demeure ouvert sur diverses interprétations. Il s'y dégage aussi un certain cynisme amoureux, forme d'humour courante et familière dans l'œuvre des deux artistes.

Bashung dira à propos cette collaboration : « C'était une aventure extraordinaire [...] Je lui ai demandé d'aller jusqu'au bout comme moi, de ne pas faire dans la séduction⁸⁷. » Cette idée de foncer artistiquement rejoint la doxa romantique qui, selon Maingueneau, fait primer la singularité du créateur sur l'acte de communication. Il y a une imprudence romantique dans l'idée d'ignorer l'autre pôle de la communication afin qu'il nous écoute plus attentivement, imprudence qui a déjà été bénéfique (« Gaby, oh Gaby »). La paire travaillait sur la frontière entre ce qui appartenait au champ de la chanson et ce qui l'en distinguait. Il y a certainement un parallèle que l'on peut tracer entre *Play Blessures* et *L'Imprudence*, entre autre à partir de « Volontaire » - une des meilleures pièces de l'opus :

Frôler des pylônes
des canyons
Frôler l'éphémère
Si tu touches
Si tu te crashes
Tu rentres dans le légendaire (« Volontaire », Gainsbourg/Bashung)

Déjà en début de carrière, Bashung se positionne dans l'industrie comme un solitaire et un nomade ; il bouge et évolue, change de direction artistique et de collaborateurs, il prend des risques avec les ventes de ses disques, bref il gère sa carrière d'une manière qui, aux yeux de plus conservateurs, pourrait paraître imprudente. Miossec dira à propos du passage de Bergman à Gainsbourg et de l'album *Play Blessures* qui s'ensuivit : « C'est pour moi le plus

⁸⁶ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁷ Patrick Amine, *Monsieur rêve. Biographie, entretiens et chansons*, Flammarion, Paris, 2002, p. 75.

grand acte d'héroïsme du show-biz français. Après deux singles qui se sont vendus à des centaines de milliers d'exemplaires, passer au massacre et prendre tout un pays à rebrousse-poil, je trouve ça très impressionnant. *Play Blessures* est une vraie révolution [...] C'est vraiment un acte de terrorisme⁸⁸. » La prudence serait de répéter ce qui a porté fruit, ce qui fut un succès. Bashung reste fidèle à ses idées et principes et, d'un point de vue simplet, l'éthos de l'imprudent se fait sentir. Cette imprudence le servira plus tard, car elle sera la marque d'un artiste libre, d'un musicien qui recherche, qui repousse les limites de la chanson (entre autre en incorporant les nouvelles technologies d'enregistrement durant les années 80). Cette liberté artistique, le public en viendra à la concevoir comme inhérente à l'univers Bashung, comme un élément paratopique. Chaque album rompt avec le précédent et propose une facture musicale différente. Après sa collaboration avec Gainsbourg, Bashung reviendra avec Bergman, fera aussi appel à d'autres auteurs et sortira *Figure imposée* (1983) et *Passé le Rio Grande* (1986). *Novice* (1989), dans sa noirceur, fait écho à *Play Blessures* et marque la fin de la collaboration avec Bergman et le début de celle avec Jean Fauque.

2.6.3 Jean Fauque

*Le mot est peut-être fort,
mais je crois d'Alain construit une œuvre globale⁸⁹.
-Jean Fauque*

Les mots de *L'Imprudence* proviennent de Jean Fauque, musicien convertit à l'écriture. Fauque et Bashung se sont connus longtemps avant de collaborer ensemble. En 1988, Fauque fournit les textes nécessaires à Bashung pour qu'il termine son album *Novice*. À partir de cet album et pour les suivants, Fauque deviendra le principal parolier et la main écrivante de Bashung. Chaque album comportera un ou deux textes d'auteurs autres que lui, mais pour l'essentiel, les albums *Osez Joséphine*, *Chatterton*, *Fantaisie Militaire* et *L'Imprudence* ont été composés à partir de ses textes.

Ensemble, ils vont délaisser le style élaboré par Bergman, un peu rigolo et basé sur des jeux de mots et des expressions paronymiques, pour plutôt se diriger vers une écriture plus

⁸⁸ Patrick Amine, *Monsieur rêve. Biographie, entretiens et chansons*, op. cit., p. 197-198.

⁸⁹ Patrick Amine, *Monsieur rêve encore. Biographie et entretiens*, Denoël, Paris. 2009, p. 45.

mature, explorant d'autres profondeurs et laissant transparaître des préoccupations plus « sociales ». C'est aussi avec Fauque que les paroles vont entreprendre un virage plus « poétique ». Toutefois, la griffe « Bashung » est toujours reconnaissable, le chanteur continue son exploration langagière et l'importance des sonorités demeure la même.

*Bombez le torse bombez !
Ça c'est my way/I know, I know/Saturne a l'air habitée
(« Bombez ! », Fauque/Bashung)*

*Combien d'étés ont coulé/Sans jamais s'aborder
Les vélos s'envolaient/Je t'en voulais, je t'en voulais
La mariée s'ennuyait/Et je me calcinais
Étrange été [...]
Notre Père qu'êtes audacieux/Seriez-vous insidieux
On est deux, on est deux
Zapper, zapper, zapper
(« Étrange été », Fauque/Bashung)*

*Vos luttent partent en fumée
Vos luttent font des nuées
Des nuées de scrupules [...]
J'cloue des clous sur des nuages/Un marteau au fond du garage
J'cloue des clous sur des nuages/Sans échafaudage
(« Volutes », Bashung-Fauque/Bashung)*

*Par la porte entrebâillée/je te vois pleurer
des romans-fleuves asséchés/où jadis on nageait
Peu à peu tout me happe
je me dérobe je me détache
(« Happe », Bashung-Fauque/Bashung)*

À partir de l'album *Osez Joséphine*, les textes seront toujours cosignés Jean Fauque-Alain Bashung. Nous pouvons ainsi comprendre que l'écriture se fait à deux, l'un proposant une matière première et l'autre pétrissant cette matière jusqu'à ce que la forme corresponde au fond qu'il veut exprimer. Leur façon de travailler emprunte largement au ping-pong, une méthode décrite comme « un fonctionnement d'écriture par renvoi⁹⁰ ». Fauque propose des textes, Bashung les lit et souligne ce qui l'interpelle. Ils échangent et construisent ainsi les paroles à partir de vers, strophes et idées que l'un propose et que l'autre accepte, modifie ou décline selon ce qu'il veut. « Nous pratiquons une co-écriture complète. Je lui amène des

⁹⁰ Marc Besse, « Les mots d'eux », *Les Inrockuptibles, Hors-Série Bashung*, p. 63.

éléments épars, il les rassemble et les ajoute aux siens, puis nous parvenons à une trame. Puis, par un long processus d'allers-retours, à un texte. [...] Après, il a toute la latitude pour se balader musicalement⁹¹. » Un système de va-et-vient qui rappelle la dénomination proposée par Christian Hermelin d'auteur-compositeur-interprète de type collectif. À propos de cette méthode de travail, Bashung a dit :

Il m'apporte souvent des dizaines de textes. Je m'amuse avec ses textes et à un moment je souligne des choses, parfois je prends la moitié d'une phrase et je prends l'autre moitié quatre pages plus loin, je fais des contrastes sur ce qu'il raconte. Je lui renvoie après et ainsi de suite jusqu'au moment où on arrive à quelque chose de complet. J'essaie parfois de lui expliquer pourquoi j'ai choisi ça, mais je ne sais pas si ça lui est utile⁹².

Les chansons de *L'Imprudence* sont aussi signées par la paire d'auteurs. À la manière des *cut-up* de William Burroughs, Bashung construit ses textes en collant des idées parfois totalement éloignées, faisant suivre un vers trouvé beau ici par un autre intéressant trouvé là, deux ou cinq pages plus loin. Cette manière de travailler n'est pas étrangère à la polysémie contenue dans les paroles. Progressant par collage et par juxtaposition d'idées et d'images, les auteurs vont inévitablement créer des possibilités interprétatives qu'ils n'auraient pu imaginer autrement. Écrire pour Bashung est « un travail de longue haleine⁹³ », dira Fauque. Un processus peut-être long, mais efficace.

L'Imprudence fut ainsi bâtie, comme Rome, à partir de nombreuses pages, au fil de longues sessions de lectures et d'échanges, de va-et-vient incessants, de trouvailles, d'insertions et autres procédés de collage. Jean Fauque : « Le texte a été le moteur et la démarche d'Alain pour cet album. Il avait la volonté de mettre les mots en avant d'une manière très sophistiquée et j'en suis ravi⁹⁴. » La musique est apparue après : « Alain conçoit les musique après, ou parfois en même temps, mais je les découvre plus tard⁹⁵. »

⁹¹ Jean Fauque, cité dans Jean-Claude Demari, « Confessions publiques », *Chorus Les cahiers de la chanson*, n°24 été 1998, Éditions du Verbe, Bréziolles, p. 104.

⁹² Patrick Amine, *Monsieur rêve encore. Biographie et entretiens*, p. 164.

⁹³ Marc Besse, « Les mots d'eux », *op. cit.*, p. 63.

⁹⁴ Patrick Amine, *Monsieur rêve encore. Biographie et entretiens*, Denoël, Paris, 2009, p. 48.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 46.

Fauque indique que, pour les albums sur lesquels ils ont travaillé ensemble, il s'agit toujours d'un processus de création continu. Rien n'est arrêté. Aussitôt un album terminé, aussitôt l'écriture du prochain commencé. L'écriture suit le même procédé depuis leur début et les résultats sont pratiquement les mêmes. Les textes suivent le même déroulement d'images. « Il n'y a pas de rupture de langage, ou de virage brusque, en ce qui concerne les mots⁹⁶. » L'idée d'aboutissement stylistique origine aussi de ce continuum créatif. Musicalement, Bashung est aux commandes, il explore les technologies, revient aux vrais instruments et repart ailleurs mélanger le tout. Au plan des textes cependant, il s'agit plutôt d'une évolution naturelle, celle d'un homme, d'un artiste, de son regard, de sa capacité à choisir les mots parmi un langage toujours en expansion. Une évolution qui, telle une démarche artistique, exige du temps, de la disponibilité d'esprit et de l'effort. Le processus est long, parfois fastidieux et nécessite énormément d'écriture et de disponibilité de la part des auteurs. Malgré qu'il ait travaillé avec plusieurs paroliers et malgré les diverses formations musicales qui l'ont accompagné au fil des albums, Bashung a toujours proposé un style unique, reconnaissable et cohérent d'un album à l'autre.

*Ode à la vie
Ode à la poésie
Ode à la presbytie*

*Aux orties les ciels de réglisse
Au pilori mes éclipses
À la trappe
Rodéos corridas
Civière sparadrap*

*À découvert le ventre à l'air
Ancré dans la baie du bonheur
lancer des frisbees
Dans les jardins de Libreville
lancé, hop, attrape, loupé* (« Ode à la vie », Bashung-Fauque/Bashung-JM Lederman)

En somme, *L'éthos d'un imprudent* semble un titre adéquat pour parler de la carrière de Bashung. Son parcours atypique résulte de décisions que peu d'artistes peuvent se vanter d'avoir prises. Le rock'n'roll, la quête du succès et les collaborations ont établi les contours

⁹⁶ *Ibid.*, p. 45.

d'une paratopie toujours mouvante, jamais fixe. Lorsque *L'Imprudence* sort, le public et la critique évaluent l'album avec cette paratopie et avec l'éthos que l'artiste a réussi à définir. Si l'album a été bien accueilli, c'est entre autre parce qu'il correspond à une évolution plausible du personnage que le public a vu grandir au fil des années.

Pour être intéressant, un artiste doit suivre ses instincts et doit avancer en fonction de son goût pour l'aventure et pour la création, du besoin de se renouveler et de ne pas se répéter. En art, l'authenticité est payante. Le public est sensible au parcours et aux choix d'un artiste, tout ça fait partie de l'éthos et celui que Bashung s'est construit est solide, unique, crédible et sincère. On entend souvent cette expression anglaise « *if it ain't broke, don't fix it* ». Bashung ne l'a jamais écoutée. Son attitude est celle d'un artiste qui risque sa carrière à chaque album. Même si quelque chose fonctionne, il peut partir dans la direction opposée. Certaines collaborations, avec Pierre Grillet (pour « Madame rêve ») par exemple, ont donné des tubes très importants dans la carrière du chanteur. Malgré ces succès, il n'a plus jamais travaillé avec ces auteurs.

Avec *Fantaisie Militaire*, l'album précédent *L'Imprudence*, Bashung connaît la consécration. Grâce au succès « La nuit, je mens » qui tourne beaucoup, l'album se vend à plus de 300 000 exemplaires et la cérémonie des *Victoires de la Musique* le récompense avec trois statuettes. C'est une réussite artistique, critique et populaire. Partir en tournée aurait été la sage décision, cela aurait été rentable. Au lieu de cela, il a pris son temps et a joué au cinéma. Quatre ans plus tard, il nous a offert *L'Imprudence*.

CHAPITRE III

STYLE DE L'IMPRUDENCE

3.0 L'approche stylistique

Toute extériorisation de la pensée, qu'elle se fasse par la parole ou au moyen de l'écriture, est une communication : elle suppose une activité émettrice du sujet parlant, et une activité réceptrice du destinataire. [...] Nous exploitons plus ou moins consciemment la nuance qualitative et quantitative associée à un certain vocabulaire, à un certain tour de phrase, et, dans l'énoncé oral, à une certaine articulation, à une certaine intonation, qui, conjugués ou non, visent à provoquer cette adhésion. Autrement dit, dans le matériel que nous offre le système général de la langue, nous opérons un choix, non seulement d'après la conscience que nous-mêmes avons de ce système, mais aussi d'après la conscience que nous supposons qu'en a le destinataire de l'énoncé. Le fait stylistique est donc d'ordre à la fois linguistique, psychologique et social : il faut que nous soyons compris¹.

Nous avons déjà évoqué à quelques reprises le style d'écriture de Bashung. Dans le présent chapitre, nous analyserons les caractéristiques de ce style. Plusieurs avenues s'offrent à nous car de nombreux théoriciens ont contribué à la stylistique. Nous avons consciemment décidé de ne pas suivre une seule perspective, mais de piger dans l'ensemble de la discipline et des théories disponibles, optant ainsi pour une approche globale et plutôt démonstrative qu'explicative.

Pierre Guiraud a défini la stylistique avec cette formule toute simple en apparence : « La stylistique est l'étude du style, c'est-à-dire de la manière d'écrire². » On sait que Bashung a souvent changé de collaborateurs pour les textes. Malgré cela, lorsqu'on traverse son œuvre textuelle comme nous l'avons fait pour cette étude, une continuité évidente se dessine. L'évolution de l'homme et celle de l'artiste vont bien certainement transparaître dans l'écriture, mais au-delà de cette indexation normale, nous voulons tenter de mettre le doigt

¹ Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 9.

² Pierre Guiraud, *Style et Littérature*, Éditions Van Goor Zonen, La Haye, Pays-Bas, 1962, p. 11.

sur la manière d'écrire, ce qui traverse le corpus, en nous demandant : quelles sont les particularités des textes ?

Reprenant la formule proposée par Guiraud, nous considérons « le style comme l'aspect esthétique de l'expression littéraire³ ». En ne se concentrant que sur le corpus de Bashung, Georges Molinié dira que l'on cherche à « décrypter une idiosyncrasie », plus précisément les « traits correspondant à une mise en œuvre du langage qui relève d'une pratique singulière, *sui generis* de l'auteur⁴ ». Nous voulons identifier une idiosyncrasie dans la langue de Bashung, ou plus simplement, les récurrences stylistiques les plus fréquemment observables et celles qui reflètent le plus l'univers de l'artiste. Nous nous intéressons aux moyens expressifs choisis et aux répétitions de ces choix à travers les chansons. Ceux-ci vont incontestablement participer à définir le langage textuel de Bashung.

Gardons toujours en tête que nous évoluons à l'intérieur de textes de chansons et qu'il y a des contraintes et une dimension performative à ces paroles (répétitions formelles, mémorisation, motif mélodique, métrique, oralité, etc.) qui, même si abordés rapidement, font partie de la paratopie musicale et de la paratopie langagière. Il y a donc des éléments qui participent au style, mais qui résultent d'abord de l'inscription des textes dans un genre et un médium précis.

Selon nous, dans ce contexte de chanson et des contraintes qui en découlent, le fait stylistique peut d'abord s'observer en termes quantitatifs : « La démarche consiste à s'imprégner du texte examiné au point de devenir sensible à un ou à des détails formels qui semblent s'imposer par leur répétition ou par leur importance de quelque ordre que ce soit⁵. » Notre analyse stylistique prend la forme d'une démonstration non-exhaustive des procédés et éléments langagiers les plus fréquemment rencontrés durant l'écoute et la lecture de *L'Imprudence*. Nous ferons ce que Pierre Guiraud nomme une *étude de l'expression*

³ Pierre Guiraud, *La stylistique*, Éditions Klincksieck, Paris, 1970, p. 8.

⁴ Georges Molinié, *La stylistique*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1997, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

*linguistique*⁶. Notre étude relèvera les éléments linguistiques qui traversent l'opus et qui se retrouvent dans des chansons précédentes. Guiraud résume ainsi la stylistique telle que pratiquée par Léo Spitzer :

Pour Spitzer, le style, c'est-à-dire la façon particulière d'utiliser le langage, est l'expression d'un individu ou d'une société, ou d'une époque, car il y a des styles individuels et des styles collectifs. [...] pour Spitzer tout fait de style est un écart, ce qu'il appelle une déviation stylistique individuelle, une façon de parler qui s'écarte de l'usage normal et cet écart reflète « l'esprit de son auteur », ce que Spitzer appelle son « étymon spirituel ». [...]

Cette œuvre est un tout, au centre duquel se trouve l'esprit de son créateur qui constitue le principe de cohésion interne de l'œuvre, son « étymon spirituel ». On pénètre au centre de l'œuvre à partir d'un détail, qui est pour Spitzer, un trait stylistique ; c'est-à-dire une façon d'écrire particulière et qui s'écarte du langage normal. À partir de cette déviation individuelle la structure de l'œuvre, de proche en proche, est reconstruite⁷.

Cet étymon spirituel doit être pour nous assez pragmatique ; ce sera la répétition. Elle concerne le genre « chanson », tout comme elle illustre les préférences langagières de Bashung.

Selon Molinié, la répétition est non seulement « la notion qui devrait étayer toute entreprise stylistique », mais elle « est, jusqu'à nouvelle découverte épistémologique, le seul moyen incontestable de trouver et d'identifier un fait langagier en pragmatique littéraire. » Pour ce théoricien « voilà le concept de base réellement sérieux⁸ ». Alors, croyant comme Molinié que plus un procédé est employé, plus son effet sera grand, marquant et influant sur la réception d'une chanson, nous chercherons les répétitions qui permettent d'unir les textes et celles qui rejoignent l'idée de discours développée au premier chapitre.

Précisons : dans la chanson, la répétition est un procédé de construction formel très répandu qui ne garantit ni l'originalité, ni la poéticité et qui n'est pas l'indice d'un style. Joël July souligne la place de la répétition dans la chanson : « Pour se garantir de l'oubli, de la difficulté de mémorisation et de la dissolution du sens, la rhétorique d'un genre oral comme

⁶ Pierre Guiraud, *La stylistique*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1963, p. 7.

⁷ Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Éditions Klincksieck, Paris, 1969, p. 32.

⁸ Georges Molinié, *op. cit.* p. 101.

la chanson recourt naturellement aux répétitions, redouble les schémas syntaxiques et suit facilement une structure énumérative⁹. » La spécificité du médium commande les procédés tels les anaphores, rimes, parallélismes de constructions, couplets et refrains. La répétition d'éléments s'inscrit non seulement dans l'ADN de ce type de communication, mais cela contribue à son accessibilité et à sa popularité. Lucienne Bozzetto-Ditto confirme son importance :

Au demeurant, si tout discours prononcé dans des contextes identiques a tendance à se cliquer lui-même, c'est particulièrement vrai dans la chanson : retour de scénarios connus, construction de personnages à partir de références qui ont valeur archétypale [...], retour de thèmes identiques [...], reprise d'une même strophe qui devient refrain, vers bissés ; autant de poncifs, au sens exact du terme. Mais cela fait intrinsèquement partie de la rhétorique de la chanson, au plan de la création, et de la relation qu'elle instaure avec l'auditeur¹⁰.

Ainsi, Bozzetto-Ditto spécifie, avec raison, que la répétition fait partie de la rhétorique d'une chanson et qu'elle est attendue, jusqu'à un certain point, par les auditeurs. La question est donc d'observer comment Bashung traite ces répétitions pour en singulariser l'usage et, par conséquent, comment il négocie avec les attentes des auditeurs.

Pour nous il existe deux sortes de répétitions. La première, mentionnée par Lucienne Bozzetto-Ditto, touche l'aspect génétique, la forme et l'organisation d'une chanson : couplets, refrains, rimes et anaphores. Nous recenserons les procédés et figures de styles répétés, mais nous analyserons aussi les effets de ceux-ci, car comme le mentionne Marcel Cressot : « Le rôle de la stylistique n'est pas de dresser un inventaire, mais de dégager les raisons et les conséquences¹¹. » Le recensement des nombreuses répétitions doit avoir une dimension pragmatique en rapport avec le médium « chanson », dont certaines en sont les bases et fondations. Parmi les autres répétitions, certaines sont le fruit d'un choix et d'une démarche artistique. La deuxième sorte de répétition, et c'est celle qui nous intéresse le plus, concerne la récurrence de choix expressifs.

⁹ Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Édition L'Harmattan, Paris, 2007, p. 98.

¹⁰ Lucienne Bozzetto-Ditto, *Chanson, lieu commun*, dans *La chanson en lumière*, Stéphane Hirschi (dir. publ.), Édition Camelia, coll. « Lez Valenciennes » no 21, 1997, p. 261-262.

¹¹ Marcel Cressot, *op. cit.*, p. 86.

Toutes les chansons ont des refrains, mais plus rares sont celles dont les refrains débutent par une formule impérative ou au subjonctif. Beaucoup d'auteurs emploient des anaphores, plus rares sont ceux qui en emploient dans presque toutes les chansons d'un album ou qui font rimer les divers compléments de ces anaphores. Les références culturelles sont aussi couramment employées dans cet art populaire, cependant le sont-elles autant que dans les chansons de *L'Imprudence* et dans celles de ses autres albums ? Comme tous les créateurs de chansons, Bashung use de ce à quoi le public s'attend. Cependant, parmi les habituelles formules et expressions, il y a de l'espace pour la singularité, pour la subtilité, pour la nouveauté et le renouvellement, il y a de l'espace pour une démarche singulière et stylistique.

Molinié écrit que la répétition est le résultat d'un choix et d'un travail : « C'est la perception d'un simple retour, et c'est la simple perception d'un retour qui définit l'existence même de la détermination langagière dont la première occurrence peut très bien être d'abord passée inaperçue. La répétition est donc, aussi, une construction¹². » Si la répétition est une construction, ses effets peuvent être prédits ou intentionnels. Nous pourrions ainsi avancer que la répétition, en art, à défaut d'être lassante, est au contraire indice d'une démarche, d'un style, d'une recherche de cohérence et d'unicité. C'est avec cette mentalité que nous approcherons l'inventaire des procédés.

Les notions d'écart et de poéticité seront aussi abordées parallèlement. Ainsi, à partir du résumé de Spitzer par Guiraud, tout fait de style est un écart et une déviation par rapport à un code ou par rapport à un usage normal du langage. Molinié pose cette question : « en relation avec quoi situer exactement la spécificité de ces faits langagiers¹³ ? » L'écart chez Bashung se situe en rapport avec la langue parlée, celle écrite, la langue de la chanson, celle des « grands » tels Brel, Brassens, Ferré, et la langue perçue dans la chanson contemporaine. Toutes ces langues devraient être définies et leurs limites démontrées si nous voulions vraiment indiquer les écarts. À défaut d'espace, nous essaierons de montrer que le style de Bashung est homogène. Selon la théorie de Jean Cohen, l'écart est un indice de poéticité.

¹² Georges Molinié, *op. cit.*, p. 101.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

Nous verrons cela plus en détails dans le quatrième chapitre. Pour l'instant, nous indiquerons les faits langagiers qui font de l'écriture de Bashung une écriture originale et personnelle.

Divisé en trois parties - son, son/sens et sens - ce chapitre propose une gradation de l'aspect sonore des paroles à l'aspect sémantique. Puisque les paroles demeurent avant tout un son mélangé à celui des autres instruments, nous commencerons ce chapitre par l'analyse des procédés qui touchent à la sonorité des mots et des vers, ceux « exigés » par le médium : rimes, anaphores, allitérations, assonances, échos sonores et autres. Ensuite, nous traiterons des procédés dont l'effet est autant sonore que sémantique : les nombreuses répétitions de vers, les leitmotive, le registre langagier, les références populaires, les temps de verbes, etc. Ceux-ci ont tous une dimension plus personnelle et singulière que ceux de la première catégorie. Nous verrons comment leur répétition n'est pas une caractéristique de la chanson en général mais plutôt un signe idiosyncrasique de l'artiste. Dans la dernière section, nous nous attarderons à ce qui a trait au sens des textes. À partir d'un repérage isotopique de chaque chanson, nous verrons comment et de quelle manière Bashung édifie des poly-isotopies dont l'effet est d'offrir plusieurs interprétations différentes d'un même texte. De plus, *L'Imprudence* est traversé par quelques grands thèmes fragmentés à travers les différents textes. Le travail sémantique et stylistique ne touche pas seulement les morceaux individuellement, l'écriture prend en compte la totalité. Cela unit les chansons et crée des relations complémentaires entre elles. Les isotopies auront bien certainement été abordées auparavant à travers le rôle et l'effet sémantique des divers procédés repérés. Ainsi notre analyse commencera par le son pour se terminer par le sens global des textes et de l'album.

3.1 *Le son des paroles*

*Les paroles, il faut les entendre sonner*¹⁴.
-Stéphane Venne

La rime

Quand on pense à un texte de chanson, la rime apparaît comme *le* procédé inévitable et le plus commun. Son utilisation s'entend chez tous les artistes et dans tous les genres de

¹⁴ Stéphane Venne, *Le frisson des chansons*, Éditions Stanké. Montréal, 2006, p. 180.

chansons. Pour Aude Locatelli, la rime est un « phénomène musical dans la mesure où elle se définit par le retour prévisible d'une même sonorité et participe aussi, en marquant la fin des vers, au rythme du poème¹⁵ ».

Malgré le fait que la poésie contemporaine ait depuis longtemps laissé tomber la rime comme contrainte d'écriture, la tradition chansonnière n'est pas près d'abandonner ce procédé. Et pour cause. Les effets produits par la répétition d'un ou de plusieurs phonèmes sont essentiels pour cet art dont la réception se fait auditivement. Les impacts sont autant esthétiques, rythmiques et ludiques que fondamentaux au plan mnémotechnique. Comme l'indique Robert Léger : « la première fonction de la rime est musicale¹⁶ ». Pour Lucienne Bozzetto-Ditto : « le retour phonique est en lui-même un élément de nature musicale¹⁷ ». La rime participe activement à l'aspect sonore et musical des textes. Ainsi, son emploi va de soi.

Attendue en fin de ligne mélodique ou de vers, la rime attire l'attention sur quelques mots et provoque de nouvelles relations entre ceux-ci. Les mots ainsi soulignés développent des liens sémantiques qui ne sont pas étrangers aux isotopies présentes dans une chanson. Les meilleures rimes, ou les plus efficaces dit-on, sont celles où la relation sonore s'efface derrière la relation sémantique produite par le rapprochement des mots qui contiennent la rime. Lorsqu'elle est organisée – croisée ou embrassée – la rime est structurante et devient élément de versification, elle met en place des marqueurs facilement identifiables, des indicateurs musicaux de fin de phrase musicale ou de section rythmique. « La rime sert aussi de ponctuation. Elle accentue la fin d'un vers et crée un effet rythmique d'une phrase à l'autre¹⁸. » L'emploi de la rime positionne Bashung à l'intérieur du genre traditionnel de la chanson et leur recensement permet de concevoir que l'écriture des textes a pris en compte le médium et certaines caractéristiques de son énonciation et de sa réception.

Cependant, puisque Bashung énonce les paroles d'une façon personnelle et surtout très libre rythmiquement, ses rimes n'occupent pas vraiment de fonction structurante et ne jouent

¹⁵ Aude Locatelli, *Littérature et musique au XXe siècle*, PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2001, p. 94.

¹⁶ Robert Léger, *Écrire une chanson*, Québec Amérique, Montréal, 2001, p. 107.

¹⁷ Lucienne Bozzetto-Ditto, *op. cit.*, p. 262.

¹⁸ Robert Léger, *op. cit.*, p. 108.

pas le rôle de ponctuation. Les rimes dans *L'Imprudence* ont la particularité d'apparaître et de disparaître sans constance précise, créant non pas une structure, mais des échos sonores. Les vers ne suivent aucune métrique définie et aucune forme rigide ne régit les textes. De ce point de vue, l'importance de la rime est minimisée et égale aux autres procédés sonores. Elle est ici un outil d'écriture comme les autres.

Dans la première chanson, « Tel », la seule rime plate est celle qui unit à *l'avenir* et *laisse venir*. On constate plutôt la présence d'un écho sonore réunissant *temps/sang/étang*, trio qui contribue aussi à l'isotopie mythologique que nous expliquerons dans la section 3.3. Un autre écho sonore réunit *Machiavel/Guillaume Tell/Harvey Keitel*. Il faut faire le lien entre l'anaphore *tel* et les rimes obtenues avec ces noms de personnages. Nous verrons plus loin que ces noms participent aussi à des allitérations, dont celle en [l] qui traverse le texte.

Dans la chanson « Faites monter », plusieurs fins de vers (selon la disposition du texte dans le livret) riment. La liste comprend : *cornue/ciguë*, *versé/touillé*, *boutique/cantique*, *ébullition/réaction*, *arsenic/pépites*, *versé/pincée/placé*, *coulé/tombé*, *décante/montante*. Seul le refrain, avec son quatuor de rimes *mercure/aventure/ceinture/ordures*, convoque l'idée de rime structurante qui accentue la fin d'un vers. Dans ce texte, les mots qui riment participent grandement aux deux champs lexicaux associés aux isotopies scientifique et amoureuse. La rime sert le texte en tissant une relation sonore entre des mots sémantiquement liés.

« Je me dore » présente plusieurs rimes : *airs/luminaires/envers* dans le premier refrain ainsi que *monastère/ordinaire/ouvert* dans le dernier. Ces rimes sont toutes des compléments de l'expression anaphorique *je me dore*. Apparaissent en écho : *nerfs/frontière/vipère/familiales/se taire*. Une autre rime pimente le pont : *oiseau-lyre/ouï-dire*.

« Mes Bras » contient aussi ses rimes : *étourdir/élixir/ravir/dire/mourir/couvrir/courir* et *toi/moi/doigts*. On constate ici que la chanson ne propose que deux sonorités différentes pour les rimes. Un effet de liaison est créé par les échos sonores, échos que les rimes provoquent entre elles d'une strophe à une autre. Intercalées par des vers blancs, les sonorités répétées ne deviennent jamais lassantes ni prévisibles.

« La Ficelle » offre quatre sonorités dominantes. Dans les couplets, on peut entendre [i] *ennemi/j'y suis(x2)/vie(x2)/pont-levis/indécis/hérésie/* et [ɔn] *automne/sonotone/sonne/pardonne/majordome*. Les refrains proposent des rimes en [ɛl] qui varient lors de la répétition, rappelant les refrains finaux de « Faites monter » : *elles/ficelle/cruel* et *miel/fiel/ficelle/cruel* et en [ã] *tend/violent*. Les anaphores *guette* et *je suis* opèrent un déplacement de l'accent rythmique et sonore en début de vers et de phrase mélodique, allégeant ainsi la lourdeur des rimes.

La rime se fait discrète dans « Noir de monde ». Seuls quelques mots riment : *distribue/jésus, homme/Somme, obèse/Varèse*. Les effets sonores sont plutôt obtenus grâce aux anaphores et aux allitérations.

« L'Irréel » alterne les nombreuses rimes avec quelques vers blancs : le vers blanc *gouffres avide* suit la paire *dérive/suive* et précède la série *main/ravins/moulins/chagrins*. Les trois vers suivants n'offrent aucune similitude sonore. Le refrain amène deux paires de rimes plates. La première capte l'oreille et fait ressurgir un oxymore : *irréal/matériel*. La deuxième, *s'adonne* avec le vers écho *la madonne*, ajoute du sens et pas seulement du son, en mettant en relation la religion, l'irréal et le matériel. Ensuite *ombrelle* apparaît en écho des premières rimes du refrain et, lors de la reprise du refrain en fin de morceau, *ombrelle* viendra remplacer *matériel*, créant deux refrains différents mais qui ont des similitudes sonores comme dans « La Ficelle » et « Faites monter ». Le dernier couplet présente aussi *glisse/interstices* dont la rime vient renforcer le lien sémantique qui unit les deux mots et l'isotopie du besoin de partir. Trois vers blancs suivent et terminent ce couplet.

La chanson « Est-ce aimer » propose ces quelques rimes : *partir/tire/s'offrir, aimer(x2)/Égée, abeilles* et le vers-écho *au réveil*, les rimes embrassées *souffert/suffit/faire/mélancolie* et les deux paires *sauriens/rien* et *croire/balançoires*. Sont intercalées à ces quelques paires et trios de rimes quelques vers blancs qui n'offrent aucune rime. Cela semble être une habitude, peut-être une marque de style. La rime qui unit le trio *noieras/perdras/draps* souligne à grands traits le rôle essentiel de cette strophe dans le développement isotopique du questionnement sur l'amour et sur les rôles que cela induit.

La chanson « Le Dimanche à Tchernobyl » suit encore le même modèle de rimes et d'échos sonores entrecoupés de vers blancs, le tout enrichit par la présence de rimes internes : *Tchernobyl/vinyle/évangile/chlorophylle*, *lourdes/engourdit*, *corps/chlore*, *javel/vaisselle*, *lamés/ciré/accoutumée*. Comme dans la chanson précédente, l'essentiel sémantique des vers et des strophes peut se trouver dans les éléments sonores. La longueur des vers de ce texte est petite - deux ou trois mots importants et signifiants. Puisque les vers sont courts, la rime contribue à la richesse de ceux-ci. Ils se doivent de terminer par un mot évocateur et sonore.

Dans ses chansons, Bashung ne semble pas rechercher la richesse des rimes, mais leur présence, même irrégulière, suffit pour créer un effet. Parfois, ce n'est pas une rime à proprement parler qui est présente, mais une homophonie, la simple reprise d'une syllabe. « Dans la foulée » est un bel exemple de ceci, les mots *ordonnance/tourmente(x2)/indolence(x3)/chante(x3)/pense(x3)/essence/lavande* font tous entendre l'avant-dernière syllabe [ă]. Le titre et refrain *dans la foulée* permet quant à lui quelques rimes et échos en [é] dispersées ici et là dans la chanson : *bûcher/inhaler/bouchée/piquer/balayé*. Les vers blancs sont rares, quoique présents, et la chanson est fidèle à la tradition de rime en fin de vers.

« Faisons envie » suit la même absence de logique rimique que les autres textes, c'est-à-dire des rimes pauvres, sans ordre régulier ou stable : *joué/toucher/s'effleurer/pitié(x2)/quartier(x2)/léger(x2)/figés/passé/danser*, *envie/vie/scie* et *désire/déchire/découvrir*. Les rimes sont séparées par des mots qui ne riment pas : *dégout, meure, toi, jamais, unique*.

Nous constatons donc que Bashung ne fait pas exception à la norme chansonnière d'emploi de la rime. Généralement pauvres, ce sont leur fréquence et leur accumulation qui enrichissent l'aspect sonore des textes. Il évite l'utilisation d'un nombre élevé de rimes différentes, préférant développer à l'intérieur d'une même chanson un réseau sonore restreint. Les rimes ne servent pas qu'à meubler esthétiquement l'espace sonore. Elles participent aux isotopies et permettent une rapide émergence d'oxymores ou de relations complémentaires entre les vers. Bien écrite, la rime sert le texte en soulignant l'évidence - celle qui aurait autrement échappé à l'auditeur surchargé d'informations musicales et sémantiques. Les échos sonores contribuent aussi à la dimension sonore et créent une profondeur subtile que les réécoutes et les relectures permettent d'apprécier. Bashung emploie le vers blanc comme

outil pour alléger les finales de vers et les finales mélodiques. Le vers blanc déjoue les attentes des auditeurs en proposant l'inattendu.

L'absence de rimes

*Il faut se rappeler qu'en matière de rime, la chanson, historiquement,
qu'elle soit de nature populaire ou littéraire,
s'est toujours comportée avec une belle largeur d'esprit¹⁹.*

Le vers blanc, dénué de rimes, offre une intéressante perspective sur le style d'écriture et l'éthos des auteurs. La chanson populaire traditionnelle suggère fortement la rime en fin de phrasé mélodique ou en fin de vers (on pense notamment à Georges Brassens et à Brel, qui ont beaucoup travaillé ce procédé). Si la norme veut que ça rime, le fait de ne pas utiliser de rime crée un effet déstabilisant et donc une cassure dans le rythme des répétitions sonores. Lorsque l'auditeur s'attend à une rime et qu'il n'y en a pas, le contraste peut être aussi fort ou même plus que ce que la rime aurait pu créer.

En termes de sémantique textuelle, la rime est une contrainte « renvoyant à un système normatif²⁰ », système plus ou moins abandonné par les pratiques modernes. Locatelli souligne que la rime demeure un outil parmi d'autres dans le répertoire des procédés de versification et son usage relève d'un choix plutôt que d'une contrainte formelle. Il en est de même pour le vers blanc et le vers libre.

L'absence de rime ouvre sur la possibilité de nommer et de dire exactement ce qui se doit d'être dit sans la contrainte sonore. Le choix de ne pas utiliser la rime lorsqu'il y a un mot plus juste et plus précis est une caractéristique du style de Bashung. Il fait des choix qui relèvent de la nécessité intérieure du texte, rappelant au passage cette idée de nécessité interne proposée par Mallarmé dans son texte « Crise de vers »²¹. Cette approche peut aussi s'interpréter simplement comme une appréciation de la part des auteurs pour certains vers qui

¹⁹ Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Édition L'Harmattan, Paris, 2007, p. 51.

²⁰ Aude Locatelli, *op. cit.*, p. 94.

²¹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Igitur. Divagations, Un coup de dés*, Gallimard, 2003, p. 247-260. Plus d'explications suivront dans le chapitre 4.3.

ne riment pas. Lorsque les choses sont bien dites, parfois il vaut mieux les laisser ainsi plutôt que de se forcer à y inclure des procédés sonores.

D'un autre angle, l'absence ou l'abandon de la rime offre un deuxième ou un troisième niveau d'audition. L'attention des auditeurs est d'abord captée par la musique et les éléments sonores des textes, en fait, par ce qui touche directement le sens (l'ouïe) nécessaire à la réception. Une partie des textes échappera alors à l'audition. Les auditeurs qui réécouteront vont finir par entendre ce qui ne relève pas directement des jeux sonores. L'absence de rime ne signifie pas absence de signification ou absence d'importance dans le développement isotopique. Au contraire. Nous pourrions qualifier son emploi d'*anti-procédé*, une façon de dissimuler de la matière, de cacher ou de crypter du sens à l'intérieur d'un objet principalement sonore. L'absence de rime est aussi constructive et signifiante que peut l'être la présence d'une rime.

Dans « Tel », le couplet « *tu l'auras toujours ta belle gueule/tu l'auras ta superbe/à défaut d'éloquence* » est un bel exemple du style de Bashung. L'absence de rime est une richesse portée par une analogie tronquée : le mot *gueule* est sous-entendu au deuxième vers, créant une ellipse. Joël July dit ceci de très pertinent à propos de l'ellipse : « Car il s'agit finalement dans une chanson de créer des manques pour mieux faire imaginer le monde dans lequel elle s'inscrit²². » En effet, les auteurs travaillent l'économie et la concision des textes et, dans ce cas, ils compensent l'absence de la rime et l'ellipse de la fin avec l'anaphore *tu l'auras* en début de vers. La répétition de *tu l'auras* permet de sous-entendre l'absente *gueule*. Le dernier mot de ce couplet, *éloquence*, entame une rime résolue deux vers plus bas (*Abel Gance*) et qui entrera en relation plus loin avec *imprudence*. Donc malgré l'apparente absence de rime, ils compensent en usant d'autres procédés sonores.

Dans « Faites monter », lors des refrains finaux, la substitution du terme *arsenic* par *adrénaline* enlève la rime obtenue avec *pépites*. Le mot *adrénaline* n'offre aucune rime, ni même d'assonance ou d'allitération. Sa présence n'est due qu'à sa charge sémantique et au nouveau sens qu'il insuffle aux refrains. Outre *adrénaline*, il y a quelques mots dont la

²² Joël July., *op. cit.*, p. 39.

présence ne peut être expliquée que par la précision qu'ils apportent au texte : *aurifère*, *orgueil*, *gâchis*, *orages*, *adrénaline*, *faubourgs*. *Aurifère* est un bel exemple de mot qui vient couper le rythme des rimes. En s'insérant entre les deux paires de rimes plates (*cantique/boutique* et *ébullition/réaction*), il provoque une cassure dont l'effet n'aurait pu être atteint avec une rime. De plus, au niveau des isotopies, ce mot repositionne le couplet dans l'isotopie scientifique, après avoir fait un détour par l'isotopie amoureuse. On constate que le style de Bashung permet de sortir la chanson de ses habitudes, tout en contribuant à créer des polysémies. Une rime au lieu de *aurifère* aurait fait de ce couplet un moment moins important dans la chanson. La tension est très importante, surtout qu'elle prépare un refrain percutant annoncé par la paire *ébullition/réaction*.

Parfois les auteurs cassent le rythme des rimes avec une strophe qui ne rime avec rien d'autre dans le texte. Dans « Est-ce aimer », il y a un quatrain qui n'offre aucun jeu sonore : *s'il suffisait/d'abolir les écorchures/la peine qu'on ne donne pour tenir/une à une triomphent les ruines*. Il est intéressant de voir comment une strophe aussi importante sémantiquement s'abstient d'utiliser un procédé aussi efficace que la rime pour attirer l'attention. Ce quatrain s'extrait des habitudes sonores de la chanson. En effet, « Est-ce aimer » développe plusieurs réseaux de rimes, mais ici, il n'y a que du sens. Le même scénario apparaît dans « L'Irréel » : *le temps écrit sa musique/sur des portées disparues/et l'orchestre aura beau faire pénitence*. Idem pour la chanson « Dans la foulée » : *on n'en fera qu'une bouchée/de l'impossible/des pistes cendrées jusqu'à la corde/et les ronces de piquer/ce coin d'azur/si bleu soit-il*. Peut-être que ces vers sans attirail mnémotechnique, ces abandons temporaires de la forme, ces strophes dans l'ombre du son, peut-être que là réside un des secrets de l'écriture, de la poéticité et de ce qui provoque le besoin de réécouter.

Les auteurs ont intentionnellement omis la rime finale de certains couplets pour créer une surprise lors de la chute. Dans « Le Dimanche à Tchernobyl », le mot *indolore* vient clore le deuxième couplet en n'offrant aucune rime. Même phénomène pour « Dans la foulée » avec *ce coin d'azur*, expression dont la terminaison et la sonorité sont dures. Cette façon drastique de terminer une section se remarque aussi dans « Noir de monde » : *ses envies au hachoir*, et dans « Mes bras » : *à la glu et une étoile sur le point de s'éteindre*. C'est une caractéristique du style de Bashung qui n'est pas propre à *L'Imprudence*. On la

retrouve notamment dans les chansons « Sommes-nous » et « Ode à la vie » sur l'album *Fantaisie Militaire* et dans « À Ostende » et « Ma petite entreprise » sur *Chatterton*.

Mentionnons dans « Mes bras » la présence du mot *Dieu* (avec la majuscule) qui ne rime avec aucun autre mot. Peut-être que c'est le genre de mot qui n'a pas besoin de rime pour faire son effet... Il faut aussi souligner l'absence de rime dans la paire de vers *les délices qu'on ampute/pour l'amour d'une conasse*. Ici, pas de rime, mais un effet de synonymie entre *am-pute* et *conasse*.

Nous voyons donc que les auteurs contrebalancent la dimension sonore des paroles avec des passages où le travail consiste à réduire ou même à éliminer toute emphase sonore. Un équilibre est créé entre les attentes auditives, le sens, les surprises et les réécoutes.

Anaphores

Un des procédés privilégiés par Bashung pour créer des répétitions sonores à l'intérieur des chansons est l'anaphore. La répétition d'un même mot en tête de vers, de strophes ou de couplets, engendre des accumulations analogiques et permet d'indiquer les différents changements de sections. Dans une même chanson, les sections énoncées sur les mêmes motifs mélodiques débutent souvent par une anaphore, qui elle sera reprise dans la répétition de la section. Ce procédé balance l'effet de la rime en redirigeant l'attention des auditeurs et l'emphase sonore au début d'un vers. Les répétitions d'anaphores sont aussi un moyen favorisant la mémorisation. Connaître le ou les premiers mots est souvent suffisant pour que la mémoire se souvienne du reste d'un vers.

La première chanson de l'album, « Tel », donne le ton en exploitant pas de moins de quatre anaphores différentes : *tu perds, tel, dans quoi (quel) et tu l'auras*. Nous n'incluons même pas ici les vers répétés *à quoi tu penses, à l'avenir et laisse venir*. La chanson suivante, « Faites monter » en compte deux : *dans ma cornue/j'y ai... et faites monter*. « Je me dore » a aussi ses anaphores : *écran total, langues* et le refrain qui débute par *désormais je me dore/à tes rires*, refrain qui se termine toujours différemment. Cette chanson a aussi son épiphore, le vers *à la chaleur humaine* qui vient terminer six strophes. Dans « Mes bras » l'anaphore est *j'étais censé*. Toutes ces anaphores produisent des similitudes sonores au fil des chansons.

Certaines de ces anaphores ne riment qu'avec elles-mêmes, qu'avec leur propre répétition. C'est le cas de *par la meurtrière* dans « La Ficelle » : *meurtrière* ne rime avec aucun autre mot du texte, sauf avec sa propre répétition, qui survient quatre fois. Cette chanson met en scène quatre autres anaphores : *guette, je n'attendrai pas, je suis* et *dussé-je*. Sur les trente-cinq vers que compte « La Ficelle », vingt-huit débutent par une de ces cinq anaphores... c'est donc 80% des débuts de vers qui sont répétés. L'importance de la rime dans cette chanson devient alors secondaire à celle de l'anaphore.

Dans « Noir de monde », les anaphores sont *en moi, à moi* et *qu'on me*. Dans « L'Irréel » il n'y a que *continents à la dérive* qui est chanté deux fois, mais la question *y seras-tu* est posée huit fois. La présence et l'importance de l'anaphore ne fait pas exception dans le poème de Desnos « Jamais d'autre que toi » - dont nous avons peu parlé jusqu'à présent, mais auquel nous consacrerons une section complète plus loin -, l'anaphore y apparaît, outre dans le titre, huit fois. Dans « Est-ce aimer », quatre expressions se partagent la fonction d'anaphore : *s'il suffisait, est-ce, j'ai pas* et *toi aussi*.

Les anaphores répétées sont aussi multiples dans « Le Dimanche à Tchernobyl » : *le dimanche à Tchernobyl, j'empile, c'est pas, j'harangue, tu m'irradieras encore longtemps, sortir*. Toutes ces expressions apparaissent au moins deux fois, parfois plus. Dans « Dans la foulée », on remarque lors des répétitions de refrains l'anaphore *Marie-Jo s'en est allé inhaler*. Finalement, dans « Faisons envie », il y a *faisons, pas de* et *restons*. La dernière pièce « L'imprudence » est une reprise de « Tel », ainsi ses chiffres sont les mêmes.

Nous pouvons affirmer sans aucun doute que l'anaphore est un procédé prisé par Bashung. Elle permet le développement d'une idée en créant des énumérations à partir de mêmes unités sonores. Il est important de souligner que l'anaphore allège ce que la rime parfois alourdit. En effet, les répétitions en tête de strophe/phrased/vers profitent de l'élan et de la légèreté du fait d'être énoncées en début de souffle par le chanteur. La rime, quant à elle, puisque qu'elle termine un énoncé, subit la chute de la voix et souffre parfois de la lourdeur du souffle qui s'épuise. Elle se remarque plus facilement que l'anaphore, plus subtil. De plus, quoique le principe de l'anaphore soit de créer une symétrie, on en rencontre fréquemment sur différents contours mélodiques, ce qui rend ce procédé plus difficile à

remarquer que la rime. En bout de ligne cependant, toutes ces répétitions ne peuvent passer inaperçues. Même si l'usage d'anaphores en chanson est fréquent, Bashung en use partout, toujours, et donc il est possible d'affirmer qu'elles constituent une facette de son style.

Allitérations, assonances et autres procédés

Nous ne pouvons passer sous silence la quantité d'allitérations et d'assonances présentes dans cet album, qui, comme les rimes et anaphores, contribuent à la richesse sonore des paroles. L'allitération est : « la répétition voulue de consonnes dans une suite de mots rapprochés à des fins stylistiques²³ ». L'assonance est la répétition de voyelles.

Bashung propose parfois des allitérations qui se développent sur le texte en entier, créant ainsi un réseau sonore aussi important qu'un champ lexical. « Tel » en est un bon exemple. L'auditeur est confronté à plusieurs allitérations qui se croisent tout au long de la pièce : allitérations de [l] : *Tel/ Attila/ Othello/ Machiavel/ Abel/ Guillaume Tell/ l'avenir/ laisse/ l'imprudence/ Perceval/ Keitel/ tu l'auras ta belle gueule*. À travers ce texte, nous entendons aussi des allitérations de [t], de [p] et de [v]. Un écho sonore s'ajoute à ces allitérations : le verbe *mariner* renvoie au verbe *mirer* plus bas et crée un rapport encore plus étroit entre ces deux vers : *tu perds ton temps/à mariner dans ses yeux [...] dans quoi tu te mires/dans quel étang*. L'homonymie *temps/étang* saute alors aux oreilles. Ces quatre vers, pourtant séparés par quatre autres, sont intimement liés par le son et le sens. On se doit aussi de mentionner que dans ce contexte, [le mythe de] Narcisse apparaît silencieusement en analogie.

« Faites monter » présente aussi des allitérations traversant des couplets en entier : l'allitération de [s] du premier couplet, *six-cigüe-espoir-ça-épaisseur*, l'allitération de [m] au deuxième couplet : *ma-monte-hymne-amour* et l'allitération de [p], de [s] et de [é] dans le troisième couplet : *versé-pincée-placé-peu-souvenir*. Tout ça n'est évidemment pas le fruit du hasard, mais plutôt celui du travail. Le chant ne met pas l'emphasis sur ces allitérations. Le but de leur présence n'est pas de prendre le dessus sur le sens, mais plutôt d'appuyer l'aspect musical et sonore des textes pour ainsi offrir à l'auditeur ou au lecteur du livret différents

²³ Richard Arcand, *Figures et jeux de mots*, Éd. La Lignée, coll. « Langue et style », Beloeil, 1991, p. 102.

niveaux d'appréciation des paroles. Il nous est cependant difficile d'induire qu'il y a un rapport sémantique entre la consonne répétée et le sens des paroles.

« Mes Bras » présente des allitérations de [s] dès le premier couplet : *J'étais censé t'étourdir/sans aviron sans élixir/j'étais censé te soustraire* et cela se poursuit à la strophe suivante : *Les impasses/les grands espaces/mes bras connaissent/mes bras connaissent/ une étoile sur le point de s'éteindre...* En fait, le texte est traversé par cette sonorité : *J'étais censé t'encenser/mes hélices se sont lassées... douceur, délice, connasse, menace, sauve, sauras, cyclone, sur, promesse, instant, décente, aux enfers* (avec la liaison), *mesurent la distance*. Cette allitération instaure une douceur dans l'énonciation de ce texte plutôt sombre.

Le même foisonnement apparaît dans « Noir de monde ». Ça débute par une allitération de [l] *ville/grouille la foule dessaoulée*, allitération dont le mouvement est complètement arrêté par le mot *hachoir*, mot qui vient durement trancher et clore ce premier couplet. Les deux vers suivants *À moi s'agrippent des grappes de tyrans/des archanges aux blanches canines* fournissent énormément de matière sonore, donnant l'impression d'avoir été écrits pour fournir un petit défi au chanteur, rappelant évidemment les virelangues les plus populaires tels que *Les chemises de l'archiduchesse sont-elles sèches ou archi-sèches*. Les refrains font aussi entendre de nombreux [s], tandis que le troisième couplet se plaît à faire sonner les [r].

Étrangement « La Ficelle » et « Noir de monde » cachent chacune des vers dont les sonorités et le sens s'appellent et se répondent. Dans la première, nous pouvons entendre *je n'attendrai pas l'automne/ses sonates à mon sonotone [...] je n'attendrai pas qu'on me sonne/je n'attendrai pas qu'on me pardonne*, et dans la seconde *je voudrais t'aimer comme un seul homme/arrêter d'inonder la Somme*. Coïncidence ? Probablement, mais le résultat est là et l'effet d'écho aussi.

Une assonance du phonème [i] se dissimule tout au long du texte « Le Dimanche à Tchernobyl » : *dimanche, Tchernobyl, empile, vinyles, évangiles, engourdit, chlorophylle, irradieras, sardines, rit, indolore, sortir, ciré*. Cette assonance est souvent accouplée avec l'allitération du [l] : *Tchernobyl, empile, vinyles, évangiles, chlorophylle, centrale, carnaval,*

javel, vaisselle, indolore ou de [r] *tu m'irradieras encore*. La lecture des paroles permet à elle seule de constater la prédominance des ces sons. « Dans la foulée » met de l'avant une allitération de [l] et une assonance généralisée de [ã] : *courante/ordonnance/tourmente/indolence/chante/pense/ essence/lavande* et cela ne compte pas les répétitions de ces mots.

À la lecture de cette section, avec le seul recensement des rimes, anaphores, allitérations et assonances, nous constatons que le travail du tandem Fauque-Bashung embrasse les possibilités que le médium leur fournit. Et bien que ce médium se fonde sur une esthétique de concision, d'ellipses et de répétitions, les auteurs peaufinent leurs textes dans les plus petits détails pour maximiser les potentialités sonores de chaque mot, vers et strophe. Sous une apparente simplicité, les textes sont de petites constructions écrites pour un maximum d'effets. Afin de rendre ces jeux sonores plus subtils et d'éviter qu'ils sombrent dans la prévisibilité, le tandem crée des ruptures et déstabilise les auditeurs en usant de vers blancs et de mots qui ne riment absolument pas. L'alternance entre l'absence et la présence de similitudes sonores crée un équilibre et une impression de naturel. L'usage de ces procédés positionne Bashung dans la tradition, mais c'est dans la façon dont il en use qu'il se démarque et qu'il renouvelle son art.

Par extension, ce travail sur le son touche directement le récepteur. Le produit final - la chanson et l'album - comporte encore plus de travail sur le son. Ce ne sont pas seulement des textes chantés sur une musique, mais ce sont des textes qui offrent de la matière sonore au même titre que la musique. Il est évident que seule une partie des auditeurs entendra et remarquera toutes ces sonorités et ces échos, mais la seule présence de tous ces détails renforce la crédibilité des auteurs et participe activement à leur éthos d'auteur, éthos qui tranquillement se définit.

3.2 Son/sens

Nous venons de discuter exclusivement de son, allons voir maintenant ce qui touche aussi au sens. Si Bashung jouit d'une crédibilité auprès du public et de ses pairs, c'est entre autre parce que son art n'est pas seulement esthétique, on y sent une recherche, une tension vers la vérité, un point de vue, un regard unique. Au-delà du simple acte perlocutoire, son art dévoile un besoin d'expressivité. Bashung avance des opinions, se questionne sur l'homme et

l'amour, bref il y a dans ses textes une personnalité et l'imprudence de la mise à nue d'un artiste. Le travail sur le contenu passe souvent par le contenant. Ici nous pouvons mentionner la célèbre formule du Comte de Buffon : « Le style, c'est l'homme. » Cette formule, nous la modifions un peu en disant « Le style, c'est l'artiste. »

Voyons donc comment Bashung travaille parallèlement la forme et le fond de ses paroles en analysant les répétitions, les leitmotive, les registres langagiers, le vocabulaire, l'usage de noms propres, de lieux géographiques et de références culturelles, les lieux communs, les détournements de proverbes, les temps de verbes et l'emploi d'embrayeurs.

3.2.1 Répétition de vers clés

Une des constantes dans les chansons de *L'Imprudence* est qu'elles mettent de l'avant plusieurs répétitions des mêmes vers. Chaque chanson se développe autour d'un noyau d'expressions et de phrases clés, dont certaines sont les anaphores vues précédemment. Ces noyaux peuvent aussi bien se retrouver dans les couplets que dans les refrains. Ces répétitions renvoient évidemment à l'aspect sonore, agissant comme un leitmotiv musical. L'auditeur qui écoute distraitemment les entendra comme un motif répétitif. Quant à l'auditeur qui écoute attentivement, les répétitions feront l'effet d'un résumé isotopique. Pour débiter ce chapitre, faisons un petit exercice simple, celui de rassembler les expressions les plus répétées de chacune des chansons.

- « Tel » : Tel / à l'avenir / laisse venir
- « Faites monter » : Dans ma cornue / faites monter
- « Je me dore » : Désormais je me dore / à la chaleur humaine
- « Mes bras » : J'étais censé / mes bras connaissent
- « La Ficelle » : Par la meurtrière / guette / je suis (j'y suis)
- « Noir de monde » : En moi gronde / à moi s'agrippent / qu'on me dis...
- « L'Irréel » : Continents à la dérive / un jour j'irai / y seras-tu
- « Jamais d'autre que toi » : Jamais d'autre que toi
- « Est-ce aimer » : S'il suffisait de / est-ce aimer / est-ce / toi aussi tu
- « Le Dimanche à Tchernobyl » : Le dimanche à Tchernobyl / tu m'irradieras encore longtemps

- « Dans la foulée » : Dans la foulée / Marie-Jo s'en est allée inhaler / elle reviendra / si elle y pense
- « Faisons envie » : Faisons envie / Restons en vie
- « L'imprudence » : Laisse venir / tel / à l'avenir

Cet exercice concentre l'essentiel des textes et fournit une approximation des isotopies (auxquelles nous reviendrons) développées dans chaque chanson. Il semble que plus un segment est répété, plus il connote le sens général du texte. L'esprit s'y accroche pour développer et échafauder l'idée globale du propos. À l'inverse cependant, plus une expression est répétée, plus celle-ci perd de son sens originel, diluant son sens parmi tous les vers qu'elle accompagne et s'imprégnant elle-même des subtilités de ces autres vers. C'est non seulement par addition qu'il y a un effet, mais aussi par modification.

Il y a un aspect historique à cela. Le rock et le pop ont toujours employé des expressions figées et des lieux communs : une manière de rendre le propos accessible à tout public et permettre la compréhension du message dès la première écoute – la chanson est un art populaire après tout. Il y a aussi un aspect génétique. Pour des raisons d'économie et de concision, la chanson aime ces expressions qui en peu de mots évoquent beaucoup et offrent aux auditeurs une large possibilité interprétative.

D'un point de vue pragmatique, les répétitions accrochent l'oreille de l'auditeur. Dans le jargon de la chanson, ces hameçons sont appelés des *hooks*. Stéphane Venne dit de ces *hooks* que sont « des détails. Infimes mais uniques. Ni beaux ni laids, qui n'embellissent pas, qui n'enlaidissent pas non plus. Des détails tout petits à côté de plusieurs autres traits infiniment plus importants. Mais des détails *immédiatement visibles*. Et qui deviennent du coup une espèce de *signature* de l'ensemble, un outil de *reconnaissabilité*²⁴. » Stylistiquement et en lien avec le médium, l'emploi de ce type de répétition est une norme, cela fait partie du genre et de la tradition chansonnière : « Les auteurs de chansons incorporent souvent à leur œuvres ces parcelles de *reconnaissabilité*²⁵. »

²⁴ Stéphane Venne, *op. cit.*, p. 388.

²⁵ *Ibid.*, p. 389.

Musicalement, ces locutions répétées agissent comme de courts motifs musicaux. La répétition, à laquelle se greffent une interprétation et une mélodie, « peut conférer à certaines expressions du langage commun leur titre de noblesse, les élevant à la dignité d'images poétique en révélant leur musicalité²⁶. » Ces expressions, souvent conventionnelles, prennent vie lorsqu'elles sont répétées, mises en musique et génératrices d'isotopies : « Il y a donc une alchimie entre des mots simples et une mélodie qui les sanctifie provisoirement ou contextuellement²⁷. » La locution « *laisse venir* » est simple, mais contextuellement, à l'intérieur d'un album intitulé *L'Imprudence*, sa signification devient complexe et surtout multiple. Bashung a toujours employé de courtes expressions qui agissent comme les noyaux du texte, expressions qui s'élèvent poétiquement le temps d'une chanson : pensons à « J'croise aux Hébrides », « Légère éclaircie » et « Malaxe » pour n'en nommer que trois.

Les leitmotive

Cette multiplicité de possibilités sémantiques rappelle les leitmotive que l'on retrouve dans la musique dite classique - dans les grandes symphonies ou les opéras par exemple. Associés à un personnage, une émotion ou une situation, ces leitmotive apparaissent et disparaissent, proposant toujours un nouveau sens légèrement modifié. Leur signification, et donc leur interprétation, dépend des connotations provoquées par le contexte. Comme le mentionne Jean-Louis Backès : « Si le leitmotiv peut être comparé à un mot ou à un énoncé, il se trouve d'emblée pris, quoi qu'on en ait, dans l'immense dérive qui est le sort des signes linguistiques. On ne le figera pas dans un sens immuable²⁸. » Et quoique cette citation concerne les leitmotive musicaux et instrumentaux, elle s'applique parfaitement à ceux textuels. Aucune des expressions linguistiques n'est figée. Entre la première apparition et la dernière, la signification change et évolue. Par exemple, chaque *laisse venir* de la chanson « Tel » diffère du précédent et du suivant. Entre le premier *laisse venir* et le dernier, et encore plus avec le dernier de la dernière chanson (« L'imprudence »), le sens a évidemment évolué en fonction des nouveaux éléments collés à cette expression et apparus entretemps.

²⁶ Joël July, *op. cit.*, p. 90.

²⁷ *Ibid.*, p. 90.

²⁸ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature, Essai de poétique comparée*, PUF, coll. Perspective Littéraires, 1994, Paris, p. 99.

L'idée de leitmotiv, dont le sens est évolutif, n'est pas sans rappeler la notion et l'importance du *mot* que Roland Barthes développe dans « Le degré zéro de l'écriture »²⁹, notion à laquelle il associe entre autres celle de poéticité. Pour Barthes, le *mot* « brille d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles³⁰ ». Chaque mot est libre et son sens est infini ; ce sont les relations et les rapports prédéterminés qui sont figés, connotés, fermés et donc non poétiques.

En élargissant l'idée du *mot* aux diverses locutions comme *laisse venir, y seras-tu, est-ce aimer, faites monter* ou *mes bras connaissent*, on constate l'évidence de ce que Barthes expose : « le Mot a [...] une forme générique³¹ ». En effet le mot est multiple, il est vecteur du possible. C'est au récepteur de le remplir, de le définir. Le sens de chaque mot, expression ou leitmotiv est à construire et à reconstruire, comme une glaise que l'on pétrit pour lui donner forme. C'est le rôle du récepteur de créer et de profiter de cette potentialité : « Le consommateur de poésie [NDA : ou de chansons] [...] débouche sur le Mot, frontalement, et le reçoit comme une quantité absolue, accompagnée de tous ses possibles. Le Mot est ici encyclopédique³², il contient simultanément toutes les acceptations parmi lesquelles un discours relationnel lui aurait imposé de choisir³³. » Le mot est libre, rien ne lui est imposé. Ce qui compte, c'est ce que l'auditeur fera avec les répétitions qu'il entend, comment il bâtira son interprétation en fonction de ce que le texte propose d'images et surtout, ce qu'il établira de liens et de significations avec et à partir de son propre dictionnaire personnel. Daniel Delas écrit qu'il y a toujours « la possibilité de lire des mots derrière les mots³⁴ ». Chaque répétition, ou leitmotiv, offre la possibilité de réinvestir une même idée et d'aller encore « plus loin » dans la quête de signification.

²⁹ Roland Barthes, « Y a-t-il une écriture poétique? », *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 33-40.

³⁰ *Ibid.*, p. 37.

³¹ *Ibid.*, p. 38.

³² Le Petit Robert définit le terme *encyclopédique* ainsi : Qui embrasse l'ensemble des connaissances [...] universel [...] d'un savoir extrêmement étendu.

³³ Roland Barthes, *op.cit.*, p. 38.

³⁴ Daniel Delas, *Poétique/pratique*, Éditions Cedic, coll. « Textes et non-textes », Lyon, 1977, p. 14.

3.2.2 Encore des répétitions

La linéarité de la musique implique que les signes linguistiques audibles - les mots - seront connotés par les précédents et les suivants, par la musique et par l'interprétation du chanteur. Ces signes produisent un effet différent à chaque retour de leur énonciation. La répétition est un des procédés qui a été « mis en place pour nier la pure linéarité de l'écoute et la nécessité de la forme comme discours clos contenu dans une certaine zone de temps³⁵ ». Un des aspects pragmatique de ces répétitions est qu'elles donnent du temps, et donc plusieurs chances, à l'auditeur pour investir ces expressions :

Une chanson, en revanche, est façonnée dans et par le temps : elle ne se déploie pas dans un temps uniforme qui lui serait extérieur, mais elle engendre elle-même le temps musical. Ce[la] ne permet donc pas à l'auditeur de progresser par étapes et de se ménager des temps de réactions. Dans une chanson [...], on ne peut s'attarder sur un mot, une image ou une idée que si l'interprète nous y autorise et selon le temps qu'il nous accorde³⁶.

Cette réflexion de Stéphane Malfettes résume la différence entre chanson et poésie, mais elle permet aussi de comprendre que l'auditeur, sans véritable pouvoir sur le temps musical qui lui est imposé, n'a que les répétitions pour construire son temps musical, son rapport au texte et son interprétation. Les multiples expositions d'expressions créent des bornes temporelles et offrent aux auditeurs de meilleures ouvertures pour entrer en relation avec les paroles. En opérant ainsi, Bashung ouvre une porte aux auditeurs.

Voici le recensement de toutes les répétitions dans les chansons. Nous avons déjà abordé les anaphores et les vers répétés, englobons maintenant toutes les expressions.

- « Tel » : *laisse venir* : 14 fois ; *à l'avenir* : 7 fois ; *l'imprudence* : 3 fois ; *tu perds ton temps*, *Attila*, *Othello*, *Machiavel*, *Guillaume Tell*, *à quoi tu penses*, *laisse le vent du soir décider* : 2 fois.

- « Faites monter » : en incluant les refrains, *faites monter* est répétée 16 fois ; *arsenic*, *aventure*, *ceinture* : 4 fois ; *dans ma cornue*, *pépites*, *ordures* : 3 fois ; *ébullition/réaction*, *j'y ai versé*, *adrénaline*, *mercure* : 2 fois.

³⁵ Stéphane Malfettes, *Les mots distordus, ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Éditions iRMA, coll. Musique et Société, Rock et Littérature, Paris, 2000, p. 61.

³⁶ *Ibid.*, p. 60.

- « Je me dore » : *désormais je me dore, la chaleur humaine* : 6 fois ; *je me dore* (sans le *désormais*) : 5 fois ; *langues* : 3 fois ; *écran total* : 2 fois.
- « Mes bras » : *mes bras connaissent* : 17 fois avec une variation *mes bras mesurent la distance* ; *j'étais censé* : 8 fois ; *sauve toi, sauve moi* : 3 fois ; *une étoile sur le point de s'éteindre* : 3 fois ; *sur le bout des doigts* : 2 fois. Sur les 60 vers de la chanson, 36 sont entendus au moins deux fois. C'est plus de la moitié.
- « La Ficelle » : *par la meurtrière* : 4 fois ; *guette* : 8 fois ; *je n'attendrai pas* : 4 fois ; *je suis et j'y suis* : 10 fois.
- « Noir de monde » : premier et deuxième couplet chantés 2 fois, mot pour mot. La formule des refrains *Qu'on me dis...* : 16 fois. Aussi, Bashung répète le vers *avoir l'amour en bandoulières/l'amour en bandoulières*. Cette paire apparaît 2 fois.
- « L'Irréel » : Dans cette chanson, l'expression la plus répétée est *y seras-tu* : 8 fois. Sur papier on peut voir comment cette répétition est unique. *Y seras-tu* est répété en deux segments. Le premier compte 3 répétitions et le deuxième 5 répétitions. L'impair est très différent de ce qu'on l'on voit normalement, la chanson populaire étant principalement construite en binaire, c'est-à-dire en 2 ou 4. L'impair surprend l'oreille forgée aux habituelles répétitions paires. Aussi, *continents à la dérive, irréel, ombrelle* : 2 fois et *un jour* : 4 fois.
- « Jamais d'autre que toi » : L'auditeur entend cette expression 8 fois en deux minutes.
- « Est-ce aimer » : *s'il suffisait* : 8 répétitions toutes suivies d'un différent verbe à l'infinitif ; *est-ce aimer* revient 12 fois dont une fois seule et une autre 5 répétitions consécutives ; *est-ce une escale/en mer Égée, est-ce un essaim d'abeille/au réveil* : 2 fois ; *Toi aussi* : 3 fois.
- « Le Dimanche à Tchernobyl » : *le dimanche à Tchernobyl* : 4 fois ; *tu m'irradieras encore longtemps* : 10 fois ; *bien après la fin* : 3 fois. La première moitié du premier couplet est répétée au troisième. *C'est pas, j'harangue, sortir* : 2 fois.
- « Dans la foulée » : Cette chanson est un peu différente des autres. Il y a un refrain, en quatrain, répété 4 fois, avec une variation du deuxième vers à la deuxième reprise. Le dernier vers du refrain *si elle y pense* est repris en finale, entre deux *dans la foulée*, qui lui est entendu 8 fois.
- « Faisons envie » : Il y a un couplet au complet qui est repris et le titre est entendu 4 fois.
- « L'imprudence » : 23 *laisse venir*, 7 à *l'avenir*, 5 *l'imprudence*, 3 *laisse le vent du soir décider*.

Les statistiques pouvant parfois fournir un éclairage pertinent, nous avons compté le nombre de vers que contient *L'Imprudence*. Au total, on compte 593 vers. Sur ces 593, 282 vers ne sont entendus qu'une fois. Il en reste donc 311 qui sont entendus au moins deux fois,

ce qui correspond à 52,4%. C'est donc dire que plus de la moitié des paroles de cet album sont énoncées au moins deux fois ; et ce chiffre ne compte même pas les demi-vers répétés, comme une même anaphore avec deux compléments différents. Parmi ces 311 répétitions, 50 vers ont été lus deux fois (pour un total de 100) et les autres 211 correspondent à la somme de ceux lus trois fois et plus. Lorsque nous avons mentionné que la répétition était une notion importante dans cette analyse et dans cet album, en voilà la preuve quantitative.

Pour revenir au temps musical mentionné plus haut par Malfettes, Bashung en offre pleinement à ses auditeurs. Les nombreuses répétitions ne font qu'ouvrir les possibilités sémantiques de chaque « mot », leitmotiv ou expression. Nous verrons plus loin comment ces répétitions affectent la poéticité générale de l'album. Pour l'instant, mentionnons la similitude des chansons, toutes écrites à partir de certaines expressions formant un noyau ou un pôle à partir duquel viennent se greffer différents compléments. Il y a une évidente cohérence de style d'écriture entre les chansons, et ce, malgré les différents thèmes abordés et malgré la musique, non pas expérimentale, mais plutôt exploratoire. Nous pourrions ainsi déduire que ce sont les répétitions textuelles qui forment les assises de chaque chanson, les bases et fondations autour desquelles se greffe et se développe la musique. Comme si les rôles étaient inversés. Ici, ce sont les paroles et les répétitions qui servent de bornes et de balises pour la musique alors qu'habituellement la musique dessine et fige le cadre dans lequel les mots prennent place.

3.2.3 Registre langagier

Le registre langagier est aussi un aspect duquel on ne peut évacuer ni le son ni le sens. Autant influencé par Bobby Lapointe que par Serge Gainsbourg et Léo Ferré, l'aspect langagier de l'œuvre de Bashung a toujours été un de ses points forts et sa marque de singularité dans le champ de la chanson. Composée d'anglicismes, de jeux de mots, d'argot et de vocabulaire soutenu, de clichés et de noms propres évoquant personnages et lieux populaires, la langue bashunguienne est une langue moderne aux registres variés et présentant de forts contrastes. Bashung a toujours dit ce qu'il désirait sans s'adresser à personne en particulier. Il chante pour tous et chacun, sans jamais se limiter à une seule langue, une seule classe ou groupe social.

La prochaine section se penche sur la plus petite unité d'un texte : le mot. Elle regroupera les noms propres, les lieux physiques et géographiques et les anglicismes. Toutes ces notions influencent et enrichissent le lexique, le vocabulaire et les registres langagiers. Par ricochet, l'éthos s'en trouve définit et demande à être mis à profit pour supporter ces énonciations et permettre une cohésion des textes malgré le foisonnement de mots à fortes possibilités interprétatives.

Lorsqu'on traite de vocabulaire ou de niveau de langage, on s'interroge sur un mot à la fois, ensuite sur la relation des mots entre eux et finalement sur la relation entre les mots et un code social et linguistique. La stylistique accorde beaucoup d'importance au niveau langagier d'un texte. La langue est un système de signes très codifié et l'adhésion ou l'écart à ce code influence directement l'auditoire. Touchant à la fois au son et au sens, le choix de registre participe activement à la définition de l'éthos de l'énonciateur. Dominique Maingueneau écrit : « on ne saurait [...] dresser de cloison entre l'éthos et le code langagier propre à une position dans le champ littéraire. Le code langagier n'est efficient qu'associé à l'éthos qui lui correspond³⁷. » Pour supporter un code langagier propre à une position, un chanteur doit avoir développé un éthos solide et conforme à cette position. À l'inverse, pour maintenir son éthos crédible, l'énonciateur doit user d'un code qui corresponde aux attentes du public et à la représentation qu'il s'en fait. Éthos et langue participent conjointement au maintien d'un équilibre artistique convaincant. Maingueneau ajoute que « l'éthos apparaît indissociable d'un « art de vivre », d'une « manière globale d'agir », de ce qu'un sociologue comme Pierre Bourdieu nomme un *habitus*³⁸. » Par « manière d'agir », on comprend facilement manière de s'exprimer, choix de vocabulaire, maintien d'un certain niveau de langage, tout comme on comprend que l'éthos doit être conséquent avec ce que le chanteur dégage et sous-entend comme style de vie.

En début de carrière, lorsque Bashung jouait avec l'image de *rocker*, son registre langagier était surtout familier, conformément à ce que prescrit cette image. Il usait

³⁷ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopies et scène d'énonciation*, Arman Colin, Paris, 2004, p. 212.

³⁸ *Ibid.*, p. 214.

d'abréviations et d'apocopes (« Vertige de l'amour »), de l'argot (« Lavabo », « Milliards de nuits dans le frigo ») et d'anglicismes (« Pas question que je perde le feeling ») : il chantait en anglais (« By proxy », « Poisson d'avril » et quatre titres sur *Osez Joséphine*) et en allemand (« Junge Männer », « Spiele mich an die wand »). Ses thèmes touchaient la vie de bohème (« Bijou, Bijou »), les petits boulots (« Station service »), la vie nocturne (« Squeezé »), les excès (« Toujours sur la ligne blanche »), les filles (« Martine boude »), la sexualité (« Elle s'fait rougir toute seule »). Bref, il traitait à sa manière les clichés reliés au genre comme l'avaient fait avant lui les autres figures du rock, du blues et du country. La culture populaire de l'époque s'y retrouvait naturellement. Tout ce travail en début de carrière sur la sonorité des textes avait comme conséquence de rapprocher le langage écrit des chansons à celui oral et populaire, démarche assez nouvelle pour l'époque en chanson française. Aujourd'hui, comme l'a remarqué July, cette approche est courante :

Il semble important d'observer, à l'instar de la poésie moderne, une posture qui met en valeur le langage populaire à la faveur de certains de ses tics, comme les adverbes, les incidentes, les interpellations, les impératifs, les pronoms démonstratifs, les mises en relief, les approximations, les indéterminations, les scories... Tout un ensemble de faits linguistiques qui miment le négligé et l'inconséquent de la parole orale³⁹.

En France, la tradition chansonnière a toujours mis l'accent sur l'écrit, sur les textes, et le bien-parler. L'usage de la langue populaire et de l'oralité n'était pas monnaie courante lorsque Bashung a débuté. Son mélange de rock, de termes vieillots et de noms propres lui conférait une certaine singularité et le positionnait comme un artiste en développement proposant quelque chose de nouveau. Il ne faut pas oublier qu'un des « préceptes » du rock est de se rebeller contre l'institution et l'autorité, de faire fi des conventions et des codes, même ceux qui relèvent du langage. Ce qu'il proposait était une nouvelle façon de chanter la langue française, tout en gardant un pied dans une certaine tradition, celle de Gainsbourg par exemple.

Avec les années et les albums, l'ambition et le travail ont évolué. Ce que Bashung propose ici est un mélange, il recherche la cohésion dans la diversité. Pour l'auditoire, les propositions lexicales de l'artiste sont autant de surprises que de confrontations. Comment

³⁹ Joël July, *op. cit.*, p. 88.

traiter toutes ces informations ? Doit-on rechercher chaque mot dans le dictionnaire ? Doit-on se renseigner sur chaque abréviation, chaque formule dont on ignore le sens ? L'auditeur surpris et déstabilisé se demande s'il a bien entendu. Malfettes mentionne que, pour le public, le fait de ne pas comprendre une parole importe peu finalement : « en ne comprenant pas les paroles, ce qui est entendu demeure une tonalité sur le plan purement musical⁴⁰. » Le travail sur le son relève aussi d'un travail sur la musicalité des textes au même titre que les rimes et allitérations. La richesse du vocabulaire sert à garnir la chanson d'éléments textuels servant le propos et la sonorité générale du morceau.

Nous pouvons alors questionner le rapport langue/public. À qui s'adresse-t-il ? Quel est ce public cible que le registre langagier est supposé servir ? On ne saurait dire. Les critiques aiment la nouveauté, le public reconnaît et s'identifie à celui qui chamboule la langue. Le magazine *L'Événement du jeudi* publiera même en 1987 un article titré « Parlez-vous le Bashung »⁴¹. La curiosité s'élève au rang de reportage. Bashung fouille la langue quotidienne et fait ressortir le poétique et le singulier. Ce qu'on comprend en rétrospective, c'est l'importance de la recherche pour trouver la langue la plus sonore possible – recherche qu'il avait entreprise avec ses auteurs et surtout avec Bergman en début de carrière. Cette quête traverse son œuvre. De plus, l'apparition de mots inhabituels dans une chanson stimule l'écoute : « Quand on est trop habitué à des mots simples, on ne les écoute plus⁴² », disait-il.

Dans son corpus de chansons, la langue utilisée n'a pas de limite de registre comme en témoigne l'usage de vieux mots, désuets, oubliés ou rares comme : ribaude (« Légère éclaircie »), cycalmens et flemme (« J'ai longtemps contemplé »), collyre (« À Ostande »), Walhalla (« Aucun express »), cotillons (« Alcaline »), chérubins (« Résidences ») ou schuss (« Elégance »).

⁴⁰ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 76.

⁴¹ Claire Baldewyns et Patrice Delbourg, « Parlez-vous le bashung ? », *L'Événement du jeudi*, EDJ, Paris, 29 janvier au 4 février 1987, no 117, p. 70-71.

⁴² Jean-Claude Demari, « Confessions publiques », dans Jean-Claude Demari (dir. publ.), *Chorus, les cahiers de la chanson*, Brézolles, Éditions du Verbe, no 24, été 1998, p. 102.

Sur *L'Imprudence*, le travail d'abréviation, d'argot et d'anglicismes est laissé de côté. Il n'y a que deux anglicismes : *qu'on me dispatche* (« Noir de monde ») et *tester le matériel* (« L'Irréel »). Bashung est passé à autre chose, il en a fait assez en début de carrière. Il oriente son travail sur un mélange précis et accessible des registres. Le registre soutenu s'entend dans l'utilisation du subjonctif (*qu'on me dispense*), d'inversions (*en moi gronde une foule, une à une triomphent les ruines*), de vocabulaire très précis (*de l'aorte à la carotide*) et de certaines locutions désuètes (*Dussé-je boire l'eau des douves*). Cela ne l'empêche pas d'user de formules familières (*laisse venir, la fermer*) et courantes (*j'étais censé*), d'abréviations populaires (*j'ai pas souffert*), ni même de plonger dans le vulgaire (*connasse*). Il ne s'enferme pas dans une seule langue. Son idée a toujours été de faire exploser les frontières de la langue chantée en offrant un mélange réaliste à l'image du langage moderne.

Noms propres

Un autre aspect du style présent dans tous ses albums et participant au registre langagier est l'utilisation de noms propres et de lieux géographiques. La culture populaire se retrouve dans le langage quotidien et il semble normal qu'elle soit citée dans la chanson. Chez Bashung, on trouve des références à des personnalités connues, à des marques, à des lieux et à l'histoire. Toutes ces références font penser à la qualification « encyclopédique » du *mot* que Barthes emploie et à la forme « générique » qu'il leur octroie. Ces *mots* renvoient à une réalité concrète, mais une réalité différente pour tous. Chacun doit investir ces noms propres et de lieux d'une manière unique et personnelle. Comme une formule argotique ou un anglicisme, ce ne sont pas tous les auditeurs qui comprendront ou qui prendront le temps d'investiguer sur le sens possible de ces noms. Ainsi, nous incluons dans le registre de langue, les mots qui, comme un terme scientifique ou une expression formulée de façon soutenue, renvoient à un bagage personnel de connaissances générales. *Othello* (« Tel ») - pour quelqu'un qui n'a jamais fréquenté le théâtre, ou l'antonimase *Acropole* (« Dans la foulée ») - pour celui qui ignore l'histoire du monument, peuvent équivaloir à n'importe quel autre mot de vocabulaire comme *hérésie*, *ciguë*, *touillé* ou *sonotone*.

Les noms propres obligent le récepteur à se demander s'il comprend le code linguistique de Bashung. Tout acte de communication repose sur l'idée que l'émetteur et le récepteur

partagent un même code qui leur permet de se comprendre le temps d'un échange. Ici on fait appel à Roman Jakobson qui a écrit que « la signification générale d'un nom propre ne peut se définir en dehors d'un renvoi au code⁴³. » Notre objectif est donc d'intégrer et d'exposer ce code.

Analyse du vocabulaire de L'Imprudence

Dès la première chanson, « Tel », l'auditeur est confronté à une série de noms propres renvoyant à des personnages littéraires, historiques et issus d'une culture générale élargie. La notion de qualité de la langue pourrait certainement être associée à celle de culture générale. Les noms mentionnés sont à considérer au même titre qu'un vocabulaire recherché et précis : *Attila, Othello, Machiavel, Abel Gance, Guillaume Tell, Perceval, Casanova, Harvey Keitel*⁴⁴. Le texte ne peut être réellement compris qu'en saisissant les références que les noms propres suggèrent. Cela fait dire à July : « La citation, l'emprunt, l'allusion provoquent (et convoquent) une écoute désormais culturelle de la chanson française : l'auditeur est convié à sentir, se remémorer, décrypter les éléments référentiels auxquels il est ainsi, sérieusement ou ludiquement, renvoyé⁴⁵. » Dès le début de l'album, Bashung fait référence à une culture assez élevée et étendue, que les auditeurs possèdent ou pas. Cependant, le rôle de ces noms n'est pas uniquement référentiel, il est aussi sonore. Si le public ignore qui sont ces personnages ou quelles sont les significations de ces mots (à l'audition, rien ne spécifie que ces mots sont des noms propres, les majuscules ne s'entendent pas), au moins il perçoit les allitérations en [l] avec l'anaphore *tel*. Pour équilibrer son texte, Bashung contrebalance les difficultés que les noms peuvent causer en répétant plusieurs fois les formules plus familières à *l'avenir* et *laisse venir*. Ainsi, malgré une langue courante et soutenue (*éloquence* et la métaphore *tu perds ton temps/à mariner dans ses yeux*), le propos reste compréhensible parce que les éléments clés sont de niveau familier.

⁴³ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Paris, (1963) 1981, p. 177.

⁴⁴ À propos de ces noms propres, Bashung dira même, en référence à Proust cette fois : « Là, je joue avec mes madeleines. » : Gilles Médioni, « Entretien avec Alain Bashung : "Un jour je me sens Hamlet et le lendemain Orson Welles" », *L'express.fr*, 17 octobre 2002, en ligne, <http://www.lexpress.fr/culture/musique/chanson/bashung-et-ses-peurs_497838.html>, consulté le 21 septembre 2010.

⁴⁵ Joël July, *op. cit.*, p. 151.

La chanson « Faites monter » propose une palette de mots dont le registre est soutenu : *cornue, ciguë, touillé, cantique, aurifère*. Outre la création d'isotopies, le rôle de ce lexique dépend de la persévérance des auditeurs à les investir, comme les noms propres de la chanson précédente. L'utilisation de ces mots relève d'un choix artistique qui connote l'éthos. Par exemple, Bashung aurait pu user de *brassé* au lieu de *touillé*, mais l'usage plus rare de *touillé* enrichit le texte. Les lieux évoqués dans cette chanson renvoient aussi l'auditeur à son propre imaginaire : *dans ma cornue, du fond de ma boutique et dans les faubourgs*. On remarque d'abord la gradation d'une intériorité à une extériorité, chaque lieu participant à sa façon à l'une des deux isotopies, soit celle scientifique ou l'autre amoureuse. Le déterminant possessif *ma* renvoie au narrateur tandis que le déterminant *les* ne précise aucunement de quel faubourg il est question. L'auditeur est sollicité pour créer le sens et dénouer les isotopies.

Dans « Je me dore » aucun lieu n'est explicitement mentionné. Le narrateur n'évoque que *la crypte des monastères* au sens large et non en spécifiant une crypte en particulier. Quant à *l'hôtel de l'oiseau-lyre*, qui sait à quoi cela réfère ? Tel un nom propre dont nous ne connaîtrions le référent, notre ignorance du code auquel ce lieu fait référence nous exclut de l'acte de communication. Le code bashunguien nous fait ici défaut.

« Mes bras » illustre le mariage possible entre différents niveaux langagiers. Le mot *glu* est argotique et enfantin tandis que *conasse* relève du vulgaire. En plus de créer un jeu de mot analogique très ingénieux avec le vers précédent *les délices qu'on ampute/pour l'amour d'une conasse*, et outre la résonnance phonétique avec « *mes bras connaissent* », ce *conasse* provoque l'oreille. July a remarqué cette tendance dans la chanson contemporaine : « Le mot grossier vient perforer le texte et provoquer, même innocemment, l'auditeur ; et cela d'autant plus si le début de la chanson [ou de l'album, NDA] n'avait pas manifesté d'intentions familières⁴⁶. » En effet, rien dans ce texte ou même dans les trois premières chansons n'avait laissé présager un tel mot. Il ne faut pas non plus négliger la présence de *la colère de Dieu*.

⁴⁶ Joël July, *op. cit.*, p. 84.

Mais que dire à propos de *Dieu*, si ce n'est que lui aussi est à investir et qu'il confronte nos croyances.

« La Ficelle » démontre un choix de vocabulaire oscillant entre le registre courant et soutenu. *Sonotone, hérésie, fiel, pont-levis, meurtrière, douves* et *majordome* ne sont pas les mots les plus fréquemment utilisés dans la culture et la chanson populaire. Ils appartiennent à un champ lexical renvoyant aux châteaux, aux forteresses, à un imaginaire de chevaliers, ainsi qu'à une culture passée. Quant aux formulations des vers *dussé-je boire l'eau des douves/dussé-je croiser le fer/avec ton majordome*, l'emploi de l'inversion du subjonctif imparfait relève du registre soutenu, voire même de l'archaïsme.

« Noir de monde » présente le même mélange de registres avec des mots à utilisation rare dans la chanson : *archanges, se vautrent, de l'aorte à la carotide*. La formule anaphorique des refrains *qu'on me disperse* renvoie, comme dans « La Ficelle », à un registre soutenu. Les deux noms propres à investiguer ici sont : *Somme* et *Varèse*. La mention du mot *Somme* est polysémique. Il faut lire les paroles pour voir la majuscule et ainsi comprendre la référence au fleuve et à l'inondation. À l'écoute, *somme* (résultat d'une addition) entre en opposition avec *un seul homme*, participant ainsi à l'isotopie d'un amour non-réciproque ou non-exclusif qui blesse le narrateur. Cette opposition sémantique vient aussi spécifier l'isotopie du narrateur contre le reste du monde - un contre tous. Le second, l'antonomase *Varèse*, fait référence à Edgar Varèse (1883-1965), compositeur important et influent dans le monde de la musique classique moderne, entre autre pour ses compositions pour percussions et son travail sur la musique sérielle et répétitive. Dans le milieu du rock, son nom est connu parce que Frank Zappa l'a souvent cité comme référence. Tel un niveau de langage relevé, cela renvoie à un certain registre de culture musicale. Dans la culture populaire européenne par contre, Varèse peut facilement évoquer la ville italienne plutôt que le compositeur. *Varèse* est un bel exemple de la notion du « mot » telle que présentée par Barthes. Outre la rime obtenue avec *obèse*, la signification de cette référence dépend entièrement de l'effort et des connaissances du récepteur. Et comme dans la chanson « Mes Bras », la religion catholique vient nous honorer de sa présence avec les vers *qu'on me distribue/à tous les jésus*. Sans majuscule et au pluriel, *jesus* se présente comme une offrande interprétative : chacun entretient une relation unique avec le personnage évangélique.

Il y a une troisième référence biblique dans cet album, il s'agit de *la madone* dans « L'Irréel » : *voir à quoi s'adonne/la madone*. Nous avons entendu Dieu le père et Jésus le fils, au tour de Marie la mère d'être nommée⁴⁷. La culture populaire nous fait aussi entendre le surnom de l'artiste internationale Madonna. Finalement, l'une ou l'autre, cela importe peu, c'est plutôt leur lien avec l'idée d'irréel qui est intéressante.

Le registre de « Est-ce aimer » se maintient dans la moyenne de l'album. L'homophonie du titre – *essaimer* – pourrait renvoyer à un registre, non pas soutenu, mais disons un registre « recherché ». Le texte mentionne la mer Égée (celle qui sépare la Grèce de la Turquie). Le seul autre point d'interrogation apparaît vers la fin : *varans sauriens*. Une rapide recherche sur Wikipédia nous apprend que les varans sont une espèce de grands sauriens – des lézards – et qu'ils foulent la terre depuis 200 millions d'années. Ils auraient croisé les dinosaures. La métaphore implique que même les plus vieux lézards sur terre n'ont pas de réponses aux questions : est-ce aimer et qu'est-ce que l'amour ? Même les *varans sauriens/n'en savent rien*. Même si un récepteur laisse passer cette expression (ou *la mer Égée*) et ne cherche pas à spécifier sa signification (ou sa situation géographique), l'allitération et la rime avec le vers suivant suffisent à la rendre intéressante pour la chanson.

La dernière chanson sur laquelle nous porterons attention en termes de vocabulaire est « Le Dimanche à Tchernobyl ». Les mots *torchons*, *vinyles*, *harangue*, *java javel* et le verbe irradier au futur simple (*tu m'irradieras*) ne font pas partie du lexique traditionnel chansonnier. Comme pour « La Ficelle » et « Noir de monde », l'emploi de ce vocabulaire rehausse le texte pour encore ici le positionner entre les registres courant et soutenu.

Une des expressions les plus fascinantes du disque est justement *Le dimanche à Tchernobyl*. Elle résume pratiquement à elle seule le style de Bashung. L'expression est riche d'un point de vue sonore : il y a deux [i], deux [l] et deux [ʃ] (ch). Les deux mots principaux représentent bien ce que Barthes avançait plus haut. *Dimanche* n'est pas

⁴⁷ À titre informatif, nous avons déjà croisé la madone dans la chanson « Trompé D'érection » sur *Play Blessures*.

simplement qu'un jour de la semaine. Son réseaux de connotations est immense et dépend de multiples facteurs : un père, un enfant, une mère, un célibataire, un catholique, un bouddhiste, un chef d'entreprise ou un serveur de déjeuners ont tous leur propre vision de ce qu'un dimanche peut être. C'est l'exemple parfait d'un mot encyclopédique, universel. Quant à *Tchernobyl*, même scénario, chacun a dans sa tête un album d'images et de significations liées à ce mot, mot connu dans la culture populaire comme étant le lieu géographique où un réacteur nucléaire a explosé, créant une énorme catastrophe environnementale et humaine. Ce signe est tellement connoté par la culture populaire qu'il est totalement libre de se réinterpréter et de se réinventer : « Il accomplit donc un état qui n'est possible que dans le dictionnaire ou dans la poésie, là où le nom peut vivre privé de son article, amené à une sorte d'état zéro, gros à la fois de toutes les spécifications passées et futures⁴⁸. » Non seulement chacun de ces deux termes possède un pouvoir sémantique énorme, mais l'association des deux crée quelque chose d'inexprimable autrement – et nous commençons à parler de poéticité ici. L'oxymore entre la turbulence de Tchernobyl et le supposé repos du dimanche posent à eux deux une situation d'énonciation où les possibilités métaphoriques sont très nombreuses. Le pouvoir infini des mots se trouve ici incarné à la perfection. Barthes résume avec finesse et délice ce genre d'expression : « Chaque mot poétique est ainsi un objet inattendu, une boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage; il est donc produit et consommé avec une curiosité particulière, une sorte de gourmandise sacrée⁴⁹. » Cette expression est une belle trouvaille et contribue à la poéticité de l'album.

La culture populaire est une grande source d'inspiration pour Bashung. Il en retire des expressions polysémiques qui créent du dynamisme en offrant aux textes la possibilité de se renouveler et de modifier leur réseau sémantique, toujours en fonction de l'évolution des connotations rattachées à ces mots *encyclopédiques* à *forme générique* comme les nomme Barthes. Le partage d'une référence et d'un code langagier établit une relation de semblable à

⁴⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 38.

semblable entre l'auditeur et l'énonciateur. Bashung a toujours fait usage de ce genre de référence⁵⁰, cela fait partie de son style d'écriture et de ses habitudes lexicales.

Homophonies, vire-langue, clichés, expressions figées et humour

Les idées véhiculées poétiquement sont rendues indissociables de leur actualisation sensorielle ; le poète est aussi attentif à la signification qu'à la matière du langage⁵¹.

Tout au long de sa carrière, Bashung nous a habitués à une certaine dose d'ingéniosité langagière, particulièrement en ce qui a trait à l'aspect sonore. Par contre, ce travail sur la matière première du langage ne s'est pas fait au détriment de la production de sens. Parmi ces ingéniosités langagières, la substitution ou la permutation de quelques lettres suffisent pour détourner une expression afin d'en créer une autre, et elles suffisent aussi à désamorcer certains clichés, proverbes et expressions populaires. Bashung est aussi adepte de l'homophonie et des formules paronymiques dans lesquels les mots juxtaposés entretiennent des relations sonores desquelles émanent de nouveaux sens. Pour créer ces paronymies, il emploie entre autres l'écho sonore et la paronomase. Ces procédés ont tous un côté ludique que Lucienne Bozzetto-Ditto explique ainsi : « dans tout jeu de mots, le plaisir prend place dans l'identification de la formule de référence et dans la reconnaissance de l'écart et de la surprise⁵² ». Outre la référence à des éléments d'une culture populaire partagée, un des moyens d'établir une relation avec l'auditeur est l'emploi de procédés qui font appel à des lieux communs. L'humour et le sourire qui en découlent créent une connivence entre les deux pôles d'un acte de communication :

Non seulement les lieux communs nourrissent la communication, la médiatisent, ils permettent l'échange, ils évoluent, ils servent de banque de données à partir de quoi créer de manière dynamique un rapport nouveau entre les différents éléments. Règles,

⁵⁰ Dans la discographie de Bashung, la liste des exemples appelant directement le savoir des récepteurs est trop longue pour être retranscrite. Nous pouvons seulement affirmer avec certitude que l'emploi de telles références fait partie intégrante de son style d'écriture. Pour s'en convaincre, voici quelques exemples : « La nuit, je mens » *le Vercors*, « Feu » *Cassavetes*, *Vésuve*, *La Patagonie*, *Las Vegas*, « Bombez! » *ça c'est my way*, « Dean Martin » *Zorro*, *Titanic*, « Douane Eddy » *Cartier*, *Joyeux Nobel et encore bananier*, « Camping jazz » *Dumbo*, *Arthur lit Rambo*, « Elsass Blues » *Kraftwerk*, « Ça cache quekchose » *Rock et Folk*, *le lion de la Metro*, « Kimono » *coca-cola*, *Sinatra*, *Manson*, *Lolita*, « C'est la faute à Dylan » *Zimmerman*, *Ray Ban*.....

⁵¹ Ilugues Marchal, « Introduction », *La poésie*, Flammarion, GF Corpus, Lettres, Paris, 2007, p. 33.

⁵² Lucienne Bozzetto-Ditto, *op. cit.*, p. 267.

codes, rites, stéréotypes, s'allient au mouvement et aux renouvellements de tous ordres mais fondent d'emblée un champ de rencontre et de complicité⁵³.

Ce style d'écriture allège les textes sans pour autant dénaturer le propos ou diminuer leur charge sémantique. Faire sourire n'est jamais gratuit. Outre leur aspect pragmatique - celui de stimuler le récepteur - le rôle des ingéniosités langagières est de confronter l'auditeur à son code et à ses habitudes d'écoute. Bashung lorgne vers la création et le renouvellement des habitudes langagières plutôt que sur leur usage conventionnel⁵⁴.

Attardons-nous maintenant sur les quelques jeux de mots présents dans *L'Imprudence*. Dans « Tel », il y a ce passage *devant l'obstacle/tu verras/on se révèle*. L'expression attendue est : devant l'obstacle, on se relève. Le contrepet *révèle/relève*, dont la seule permutation de deux consonnes change le sens, rappelle à l'auditeur que son rôle n'est pas seulement passif et qu'il doit s'impliquer activement dans l'écoute s'il veut en retirer quelque chose : « L'apparition du proverbe, bien identifiable, crée un effet d'interpellation directe pour un auditeur français (je reconnais bien là un langage qui est le mien), fonctionne comme une citation à l'intérieur d'une culture commune⁵⁵ ». Proverbe ou expression figée, l'effet est le même, et ce que nous explique Lucienne Bozzetto-Ditto s'aperçoit aussi dans « Faites monter » où une seule lettre vient désamorcer un cliché : *faites monter l'aventure/au-dessus de la ceinture*. Une aventure amoureuse se déroule plus souvent au-dessous de la ceinture qu'au dessus. Une seule lettre, la suppression du *o* dans dessous, vient changer l'expression répandue, une seule lettre redonne vie à un cliché.

Dans « Je me dore », il y a plusieurs paronomases : *que dire sinon s'enduire, la mort dans l'âme, désormais je me dore, un missile a élu domicile, que dire de ces oui-dire*. La beauté de ces rapprochements sonores est qu'ils marient la dimension auditive avec celle

⁵³ Lucienne Bozzetto-Ditto, *op. cit.*, p. 278.

⁵⁴ Depuis les débuts avec Boris Bergman, en passant par la collaboration avec Gainsbourg et les chansons écrites avec Fauque, chaque album jusqu'à *L'Imprudence* contient de lot de jeux de mots, d'allographes, d'à-peu-près, de vireslangues et de paronomases. L'important est de constater la récurrence stylistique malgré le changement de collaborateurs aux paroles. En lisant des entrevues avec certains paroliers, on remarque qu'ils mentionnent tous la tendance à vouloir écrire du « Bashung », c'est-à-dire d'être tenté de placer ici et là des jeux de mots. Ici aussi, la liste exhaustive de toutes les expressions où apparaît un de ces procédés serait très longue.

⁵⁵ Lucienne Bozzetto-Ditto, *op. cit.*, p. 266.

métaphorique. Le travail sonore engendre celui sur le sens. De plus, *Désormais je me dore* (je m'adore) rappelle étrangement la chanson « S.O.S Amor » (sur l'album *Figure Imposée*) : *tu m'as conquis, j't'adore*.

« Mes bras » pose ce parallélisme paronomastique *les impasses/les grands espaces/mes bras connaissent*. Avec cette paronomase, le narrateur exprime son désarroi d'avoir fait le tour d'une situation, mais de ne pas savoir quoi faire : *impasse/grands espaces*, contraire sémantique mais similitude sonore. Quant au syntagme *mes bras connaissent*, nous pouvons entendre le verbe braconner. Il y a aussi le jeu homonymique entre l'outil *aviron* et la quantité *environ* : *j'étais censé t'étourdir/sans aviron (environ) sans élixir*.

Le refrain de « La Ficelle » fait entendre *je suis les ils/je suis les elles*. Dans le contexte de cette chanson, *ils/îles* et *elles/ailles* forment deux paires d'allographes que seule la lecture des paroles permet d'identifier. Nous pouvons aussi considérer que les vers *je n'attendrai pas l'automne/ses sonates à mon sonotone* incarnent un virelangue et forment un parallélisme avec *je n'attendrai pas qu'on me sonne/je n'attendrai pas qu'on me pardonne*. L'expression *ses sonates à mon sonotone* offre un jeu de mot où l'inversion de deux lettres change radicalement le sens du vers : *ses sonates à son monotone*.

« L'Irréel » contient quelques petites perles dont cet à-peu-près : *à l'article de l'amour*. L'expression figée se dit *à l'article de la mort*. Le quatrain suivant prend un sens différent selon qu'on le lit ou qu'on l'entend : *un jour j'irai vers l'irréel/tester le matériel/voir à quoi s'adonne/la madone*. Le troisième vers du quatrain peut s'entendre en lien avec le deuxième : *tester le matériel/voir à quoi ça donne* (s'adonne). Seule la lecture spécifie l'intention des auteurs. Les troisième et quatrième vers de cette chanson, *gouffres avides/tendez-moi la main*, proposent un jeu de mot basé sur la personnification des gouffres à partir des qualificatifs *avide* et *vide*. Dans « Est-ce aimer », l'homophonie du titre *est-ce aimer/essaimer* et le lien avec le vers *est-ce un essaim d'abeille* est trop évident pour que ce ne soit qu'une coïncidence. Cette locution rappelle la chanson « Étrange été » (étrangeté) sur l'album *Novice* (nos vices). *Là où la rouille* est une paronomase qui se comprend mieux à la lecture qu'à l'audition, tout comme la paire de vers *varans sauriens/n'en savent rien*. Encore ici, quelques lettres permutées et une nouvelle expression apparaît : *savants vauriens/n'en savent rien*.

L'expression « être dans de beaux draps » signifie se retrouver dans une situation compliquée, alors les vers *toi aussi tu te perdras/dans de beaux draps* participent à exprimer le questionnement sur l'amour que pose le narrateur.

Dans « Le Dimanche à Tchernobyl », il y a ce *java javel* à saveur de Gainsbourg, ainsi que le virelangue *tu m'irradieras encore longtemps* dans lequel l'allitération de [r] exige une excellente articulation de la part du chanteur. Aussi, notre oreille n'a jamais pu ignorer l'homophonie *tu m'iras dira ?* Nous ne pouvons passer sous silence le rapprochement des poissons sardines et harengs dans le vers *j'harangue les sardines*.

« Dans la foulée » propose quelques locutions ingénieuses dont la subtile *Marie-Jo s'en est allée inhaler* (in/aller), dans le premier vers des refrains. L'association entre *Marie-Jo*, le verbe *inhaler* et les mots *parfum* ou *vapeurs* (dans les deuxièmes vers des refrains) apporte une dimension fumante à ce texte : *Marie-Jo* peut alors renvoyer à la marijuana. L'expression connue « en faire une bouchée de » est ici placée dans une impasse sémantique *On n'en fera qu'une bouchée/de l'impossible*. C'est l'écart par rapport à l'usage usuel et convenu qui crée la surprise. À propos de ces clins d'œil, Bozzetto-Ditto spécifie que « cette connivence et cette activité sont encore plus nettes lorsqu'il y a renouvellement de l'un des éléments, jouant le plus souvent sur la concaténation ou sur la rupture⁵⁶. » Nous voyons ceci dans le détournement du cliché sportif *la victoire au bout des cils* (des doigts), détournement qui suggère aussi l'activité de séduction qui réussit à Marie-Jo. Bashung propose une autre référence pieuse avec l'à-peu-près *ce coin d'azur/si bleu soit-il*, un clin d'œil ironique à la formule de la prière « ainsi soit-il ». Le zeugme *elle a balayé/et la houle et les huées* a une forte présence sonore, tout comme la métaphore sportive/religieuse *de la douche au bûcher/la route est longue* dont le mot *bûcher* entretient un écho sonore avec *bouchée* chanté plus loin sur la (presque) même mélodie, lors de la reprise de la section musicale. Le vers suivant *mais l'Acropole la laisse de marbre* rappelle l'univers grec et olympien et inclut une antonomase (*Acropole*, temple de marbre, renvoie à l'idée de gloire et de déification que Marie-Jo aurait pu vivre si elle avait gagné) et un calembour basé sur un proverbe (*la laisse de marbre* :

⁵⁶ Lucienne Bozzetto-Ditto, *op. cit.*, p. 267.

gloire pour laquelle elle était indifférente). Finalement, les vers *crudité sur ordonnance* et *nudité à la lavande* proposent un parallélisme qui relâche la tension dramatique du texte.

« Faisons envie » renferme quelques parallélismes dont celui incluant le titre : *faisons envie/restons en vie/restons-en là*. L'*envie* et la *vie* sont mises en parallèles, le désir doit être maintenu. Une apposition place en correspondance cette paire de vers *tant que l'on se désire/avant que l'on se déchire*. La chanson comporte aussi des expressions figées, presque « kitchs » dont la présence sur *L'Imprudence* surprend : *pas de pitié/pas de quartier, pour que jamais tu ne m'oublies, faisons l'amour comme jamais*. Ces locutions détonnent avec celles plus singulières comme *faisons envie/jusqu'au dégoût* et le très cynique *faisons comme si je n'aimais que toi*. L'utilisation d'expressions connues permet de faire ressortir celles originales et, comme Bozzetto-Ditto le mentionne, « la dénonciation du lieu commun et de la banalité passe par son exhibition⁵⁷. »

La norme bashunguienne inclut l'utilisation de lieux communs modifiés. La modification de telles expressions crée une certaine ironie et rappelle à l'auditoire deux choses : d'abord que Bashung n'en use pas comme d'un raccourci facile, il se positionne stylistiquement en marge de l'usage des lieux communs et, deuxièmement, que ces expressions figées sont vides et ne veulent rien dire tellement elles ont été utilisées dans l'histoire artistique du genre : « Le lieu commun peut être également remis en question sur le plan linguistique et stylistique par l'accumulation d'expressions toutes faites distantes du langage normé ou relevant d'autres normes⁵⁸. » Bashung écrit en marge du code des habituelles ritournelles amoureuses de la musique pop. Il propose et suggère, mais n'impose rien. Dans « Faisons envie », il y a aussi un peu d'autodérision dans ce vers assez drôle dans le contexte de *L'Imprudence* (un album sur lequel il est impossible de danser) : *oublions sur quel air il faut danser*. L'humour se perçoit aussi à travers les *laissons ça entre guillemets* et *refusons en blocs les sentiments figés*.

⁵⁷ Lucienne Bozzetto-Ditto, *op. cit.*, p. 269.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 268.

Si la norme chansonnière est de présenter en trois minutes et demi un texte fermé, simple, accessible et dont la compréhension se fait en une ou deux écoutes, alors le travail de Bashung est complètement marginal et original. Pour lui : « les mots choisis, l'intonation, doivent évoquer des images multiples⁵⁹. » Selon le modèle des noms propres, de lieux et des références communes, l'humour et le jeu de mot sont de subtils outils qui permettent un foisonnement d'images, qui permettent d'entrer en relation avec l'auditeur et qui sortent le langage de ses formules habituelles : « Il s'agit de réveiller le langage populaire pour lui donner du mordant, du piquant et le sortir de sa léthargie vulgaire. Car avec le jeu de mot, c'est un principe de connivence qui s'instaure avec l'auditeur⁶⁰. »

L'écriture de *L'Imprudence* déroge à l'idée de faire sourire à tout prix, ce qui peut parfois n'être qu'une manière de faire de l'esprit, de se donner en spectacle. « Longtemps, l'humour et les métaphores m'ont servi de paravent. Le masque tombe aujourd'hui...j'ai moins peur de dire les choses simplement⁶¹ » dira Bashung. La maturité et l'expérience ont affecté son écriture. L'évolution stylistique de *L'Imprudence* se perçoit dans ce rapport à la l'humour et à l'ironie dans les textes : « Cela m'est moins nécessaire. Ça m'a servi pour m'exprimer à un certain moment. L'idée, la mission est peut-être de réhumaniser ma musique⁶². » Si Bashung le dit...

3.2.4 *L'appel à l'autre*

La dimension de l'acte de communication implique évidemment deux pôles - un émetteur et un récepteur. Dans le contexte de la chanson, qu'elle soit à vocation littéraire ou populaire, le récepteur occupe un rôle primordial. Et même si l'écoute d'une chanson se fait passivement, la présence et l'attention des auditeurs sont essentielles à la survie et à l'existence même des chansons. Stéphane Venne écrit : « le *public*, dans mon esprit, est le destinataire final de la création. [...] D'en être conscient produit une obligation aussi : celle

⁵⁹ Patrick Amine, *Monsieur rêve encore. Biographie et entretiens*, Denoël, Paris, 2009, p. 98.

⁶⁰ Joël July, *op. cit.*, p. 93.

⁶¹ Alexis Bernier « Alain Bashung », *Rock et folk*, Paris, n° 424, décembre 2002, p. 69.

⁶² Philippe Richard, « Le romantisme et l'imprudence », dans *Chorus, les cahiers de la chanson*, Nantes, no 42, hiver 2002-2003, p. 63.

de communiquer à *tout prix*, d'être compris *absolument* par le *plus* de gens possible⁶³. » Dans cette optique, toute forme de connivence entre l'énonciateur et le destinataire est la bienvenue.

En tant qu'énonciateur, Bashung prend en considération la présence de l'auditeur et l'inclut dans la communication. Il interpelle et accroche son auditoire en usant de marques interlocutoires, d'embrayeurs, de formules impératives et interrogatives qui rappellent la fonction conative de Jakobson : « L'orientation vers le destinataire, la fonction conative, trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif, qui, du point de vue syntaxique, morphologique, et souvent même phonologique, s'écartent des autres catégories nominales et verbales⁶⁴. » Cette fonction trouve aussi son écho dans l'usage d'un métalangage, dans l'emploi de pronoms définis et indéfinis. Les embrayeurs prennent racine dans la situation d'énonciation et dans l'échange d'un message qui prend la forme d'une chanson. Bashung est l'énonciateur et l'auditeur est le récepteur.

Impératifs et interrogatifs, embrayeurs et marques interlocutoires

La première caractéristique du style de Bashung que nous avons remarquée, la première étincelle stylistique à avoir capté notre attention et de laquelle ce projet émerge, fut la forte présence de verbes à l'impératif. Rapidement, nous avons aussi observé les nombreuses formules interrogatives. L'ordre et la question. Évidemment, ces deux formes langagières interpellent directement celui à qui on s'adresse. Elles exigent une réponse, ou du moins stimulent la réflexion par rapport à ce qui vient d'être entendu.

En plus de marquer la présence d'un locuteur et d'un récepteur (ce dernier fut-il une instance intériorisée par le premier), le mode impératif permet d'exprimer « l'ordre, la demande, la prière, le souhait⁶⁵ ». Cinq chansons mettent de l'avant une formule anaphorique dont le verbe est un impératif. Trois posent un ordre à la deuxième personne du singulier : « Tel » et « L'imprudence » (*laisse venir/laisse le vent du soir décider*) et « La Ficelle »

⁶³ Stéphane Venne, *op. cit.*, p. 230.

⁶⁴ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Paris, (1963) 1981, p. 216.

⁶⁵ Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, p. 188.

(*guette*). « La Ficelle » peut être comprise comme un monologue intérieur (14 *je* en début de vers sur 35 vers), et dans ce cas, le *guette* à la deuxième personne peut simplement renvoyer au narrateur qui se dédouble pour s'entretenir. Mais cela peut aussi bien être la mise en scène d'un personnage, un chevalier, qui se présente et exhorte sa bien-aimée à regarder l'horizon, à essayer de l'apercevoir. « Faisons envie » est à la première personne du pluriel. « Faites monter » convoque la deuxième personne du pluriel : *faites monter* et *jetez-les*, un *vous* de masse, de déférence ou de politesse, selon l'angle d'interprétation.

Ces formules impératives peuvent interpeler les auditeurs et être considérées comme des moyens pragmatiques pour renforcer l'acte de communication entre Bashung et ceux-ci. Ce genre de paroles est plutôt rare en chanson française, mais lorsqu'on traduit ces expressions en anglais, on constate que leur emploi est assez répandu et leur origine pourrait découler de l'amour de Bashung et de ses équipiers pour la chanson pop/rock anglophone. Exemple : *laisse venir* peut se traduire par *let it come* ou *let it go*, cela fait aussi penser à « Let It Be » des Beatles. *Guette* est une traduction d'expressions courantes comme *check* et *look out*.

« Faisons envie » se décline à la première personne du pluriel, un *nous* inclusif, probablement un couple : *faisons envie, faisons comme si, laissons ça, faisons les difficiles, refusons en blocs, restons en vie, restons uniques, oublions, restons-en là*. Seul texte de l'album à être à cette personne, il implique l'auditeur comme une autre moitié. Le narrateur joint sa voix à celle de son amante, ou est-ce le contraire ? L'impératif pourrait aussi laisser comprendre que la destinataire de ce texte se voit contrainte d'être incluse dans ce *faisons envie/restons en vie*. Performée sur scène, cette chanson d'amour atteignait un haut niveau d'intensité : Bashung et sa femme Chloé Mons chantaient en duo, fondant leur voix et leurs intentions, s'adressant à l'un et à l'autre et à tout le public, invitant cette masse d'auditeurs dans leur situation, dans leur couple, créant du même coup un *nous* unifiant, au sein duquel tous ceux présents dans la salle se sentaient inclus.

Toujours dans « Faisons envie », il y a l'aspect du métalangage et de la méta-chanson qui crée un détachement et une rupture avec le fil narratif. Cela interpelle aussi l'auditeur : *laissons ça entre guillemets, oublions sur quel air il faut danser et restons-en là* (ce qui clôt la chanson). Cela rappelle : *va falloir que je cartonne/que je cartonne* dans la chanson

« Milliards de nuits dans le frigo », *je dédie cette angoisse à un chanteur disparu/mort de soif dans le désert de Gaby/respectez une minute de silence* qui ouvre la chanson « J'croise aux Hébrides » et *Tu ferais mieux de nous pondre un truc qui marche mon garçon/Dit-elle/Tu ferais mieux de nous pondre un truc qui marche* sur « Samuel Hall ».

Les formules impératives ont toujours fait partie des chansons de Bashung. Sur *Fantaisie Militaire*, on entend *malaxe* (« Malaxe »), *va, déguerpis, soigne, soulage, erre* (« Fantaisie Militaire »), *la réveillez-pas, laissez-la* (« 2043 »). Sur *Chatterton* : *flottez, laissez vous porter, faites fi* (« À Ostande »), *jette du riz* (« Un âne plane »), *donnez-moi de nouvelles données* (« À perte de vue »). Sur les autres albums mentionnons les titres « Osez Joséphine » et « Bombez », et les refrains *secoue, secoue, secouez-moi* (« Légère éclaircie ») *galope galope* (« Douane Eddy »), *tourne la dynamo* (« Trompé d'érection ») et *faites comme si* (« J'croise aux Hébrides »).

Les formules interrogatives sont aussi des embrayeurs. Poser des questions dans une chanson en sachant qu'elles ne peuvent obtenir de réponse, c'est faire de la rhétorique, c'est une façon de philosopher, d'ouvrir la communication et d'inclure l'autre. Lorsqu'un énonciateur pose une question, il s'adresse à un destinataire, auquel l'auditeur s'identifie assez facilement. Lorsque Bashung demande, dans « Tel » : *dans quoi tu te mires/dans quel étang* et *à quoi tu penses*, il ne s'attend pas à une réponse. Il place plutôt le destinataire, et l'auditeur, face à lui-même. Dans « L'Irréel », la question *y seras-tu ?* est teintée d'humour. Elle est posée après le vague *un jour j'irai vers une ombrelle/y seras-tu ?* L'adverbe *un jour* est un indicateur de temps assez flou. Le narrateur ne s'attend probablement ni à une réponse, ni à trouver quelqu'un. C'est plutôt une question rhétorique, une figure de style comme celle dans « Est-ce aimer » ? Au plan sonore, l'énonciation de la construction interrogative commande un aspect mélodique particulier. Bashung a toujours posé des questions, parfois à personne en particulier : *a-t-on laissé un message pour moi ?* (« Lou ravi »), *à quoi c'est dû ?* (« Au pavillon des lauriers »). D'autres fois, il les adresse directement au *tu* destinataire - *où veux-tu que je te dépose* (« Alcaline »), *m'aurais-tu cédé [...]* *m'aurais-tu prêté [...]* *m'aurais-tu concassé* (« J'avais un pense-bête »).

Dans « Je me dore », il y a ce commentaire sur le texte : *la fermer, se taire/l'ouvrir/ça va sans dire*. Cette antiphrase, en plus de créer une rime, fait sourire et provoque une rupture dans la narration. Ce modalisateur, *ça va sans dire*, permet au locuteur de marquer à quel point il tient à ce qu'il dit, mais de façon ironique.

Puisque l'aspect pragmatique des paroles nous intéresse, remarquons la manière dont débute l'album *L'Imprudence*. Le premier mot du texte est le déictique personnel *tu*. L'énonciateur fait directement appel au récepteur avec une familiarité désarmante. La formule de politesse *vous* n'étant même pas ici employée, on peut déduire que tout l'album repose sur un rapport déjà établi avec l'auditeur. Bashung n'essaie pas d'amadouer ou de séduire, il entreprend son discours avec l'idée que l'auditeur le connaît et sait dans quoi il s'embarque. L'embrayeur de la première personne est sous-entendu par le médium même de la chanson, il n'y a pas de *je* dans ce texte. Ce que l'on perçoit, c'est le rapport à la fois suppliant et exhortatif (Jakobson) de l'énonciateur vis-à-vis le destinataire. Le *tu perds ton temps* est une modalisation du discours qui implique de la part de son énonciateur un jugement désapprouvateur sur la situation du destinataire. Le mode interrogatif *dans quoi tu te mires/dans quel étang* neutralise la situation, qui est finalement renversée par le mode impératif *laisse venir/laisse venir/laisse le vent du soir décider*. Il y a donc un équilibre, un échange entre la première et la deuxième personne, échange reposant sur des rôles définis : la première personne parle et la seconde écoute sans pouvoir répliquer. Cette relation entre énonciateur et récepteur évoluera au fil des textes, mais elle sera toujours convoquée. Bashung écrit en usant de nombreux embrayeurs pour faire sentir aux auditeurs leur inclusion dans l'acte de communication. Malgré leur rôle passif, ils sont essentiels⁶⁶. Cette relation est à la fois supplicative et exhortative. Bashung ne peut se passer d'un auditoire. L'ironie de cet incipit *tu perds ton temps* participe aussi à cette relation déjà existante entre le chanteur et son auditoire. Si l'auditeur prend cette remarque personnellement et au premier degré, il peut tout aussi bien arrêter son écoute là.

⁶⁶ Il est très probable que ce ne soit pas cette raison qui pousse Bashung à écrire comme il le fait, mais c'est une tentative d'explication.

Nous savons que Bashung aime jouer avec les possibilités interprétatives et l'ouverture de « L'Irréel » pose quelques nœuds : *Continents à la dérive/qui m'aime me suive/gouffres avides/tendez-moi la main*. La confusion de la suggestion impérative *tendez-moi la main* et de la personnification des *gouffres* nous semble être empreinte du style bashunguien. Les multiples points de vue se retrouvent aussi dans l'usage des différents pronoms : « je » - *un jour, j'irai*, « tu » - *y seras-tu*, l'indéfini - *le temps écrit sa musique*, le « la » de *la madone* devrait aussi renvoyer à un code défini et partagé, mais on ne sait lequel, et finalement on voit un « vous » - *tendez-moi la main*, qui semble interpeller une masse.

« Noir de monde » convoque aussi quelqu'un d'indéfini : *qu'on me disperse*. C'est un appel à l'aide assez imprécis qui prend plutôt la forme d'un monologue intérieur ou de l'expression d'un souhait ou d'une volonté.

« Dans la foulée » est une chanson plus impersonnelle que les autres, c'est la seule à ne pas avoir de *je* implicite. Elle se décline à la troisième personne du singulier sur le mode d'une description. C'est la seule chanson de l'album portant sur une personne extérieure définie, en l'occurrence une certaine Marie-Jo. La présence féminine dans la chanson en général est très importante et très fréquente. Nous pourrions presque croire qu'un prénom est nécessaire dans un album de chansons pop/rock/blues francophone ou anglophone. Bashung a déjà chanté les noms de Yasmina et Monica (« Ode à la vie »), d'Elvire, de Joséphine, de Léonie (« Elle fait l'avion »), de la belle au bois dormant (« 2043 »), de Martine, de Gaby, de Bijou, de Gisèle (« Squeezé » et « Vertige de l'amour »), de Milady, d'Anna-lyse (« Pyromanes ») et de plusieurs autres dans la chanson « Résidences ».

Bashung aime à semer la confusion avec les pronoms. Comme dans « L'Irréel », « Le Dimanche à Tchernobyl » permet plusieurs interprétations. Qui est ce *tu* dans le refrain *tu m'irradieras encore longtemps* ? Évidemment on pense à Tchernobyl et à ses radiations incessantes. Mais outre ce *tu* métonymique d'un lieu, il y a la métaphore amoureuse, la possibilité de se croiser le dimanche au carnaval, à la fête foraine. Bien après une rencontre et surtout après une rupture, il y a des séquelles, il reste des radiations dans l'air, des conséquences physiques, physiologiques ; ainsi le *tu* peut aussi s'adresser à un être aimé.

Cette double possibilité du pronom ouvre énormément le texte et c'est à partir de la détermination que l'on donne à ce *tu* que l'interprétation du texte va se construire.

Les temps des verbes méritent aussi quelques réflexions. La présence du mode subjonctif participe à l'originalité de *L'Imprudence*. Le mode subjonctif « traduit une double attitude de la pensée : d'abord elle ne considère pas le fait d'une réalité certaine ; ensuite elle n'est pas en repos, tendue qu'elle est par le sentiment, par le désir, le regret, la crainte, etc⁶⁷. » La réflexion totale de Bashung sur l'imprudence et sur l'amour n'est absolument pas appuyée sur des certitudes, mais au contraire, elle est construite sur des perceptions, des sentiments et des expériences personnelles. Selon Marcel Cressot : « Avec ce mode, nous quittons le domaine intellectuel pour pénétrer dans l'affectif⁶⁸. » On aperçoit le subjonctif présent dans « Noir de monde » : *qu'on me disperse, qu'on me dispense*, etc. Cela traduit un souhait ou un désir. La formulation inversée du subjonctif imparfait dans « La Ficelle » est aussi très particulière : *dussé-je boire/dussé-je croiser le fer*. Elle participe à l'isotopie chevaleresque en proposant une ancienne formule langagière et rehausse, comme nous l'avons mentionné plus haut, le registre du vocabulaire. Cette utilisation du subjonctif n'est pas fréquente chez tous les auteurs de chansons. Bashung en use aussi dans les chansons suivantes « Que n'ai-je » sur *Chatterton* et dans « Rognons 1515 » (*j'eusse aimé qu'elle revinsse*) sur *Passé le Rio Grande*.

Les temps de verbes permettent aussi de comprendre certaines fatalités dans l'univers de Bashung. Dans « Le Dimanche à Tchernobyl », l'action se décline au présent de l'indicatif (*j'empile, mes paupières sont*). Ce présent existe malgré les conséquences qui continueront de se faire sentir : *tu m'irradieras encore longtemps*, futur simple, temps du catégorique et du non hypothétique. Cette irradiation continue ne se terminera pas de sitôt - ce qui est une façon d'exprimer la fatalité des rapports amoureux. « Mes bras » met de l'avant le plus-que-parfait de l'indicatif : *j'étais censé t'étourdir*. Cela crée un joli jeu sonore, mais cette action terminée exprime aussi le constat d'un échec : celui qui était censé est celui qui n'a pas réussi...

⁶⁷ Marcel Cressot, *op. cit.*, p. 184.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 184.

3.3 Sens

Au fil des ses albums, Bashung a habitué son public à des textes dans lesquels se côtoient souvent plus d'une isotopie. À partir de champs lexicaux et de mots polysémiques, les textes mettent fréquemment en scène une relation humaine et un autre objet, thème, lieu, époque ou circonstance. Ainsi construits, les textes ont les moyens de déployer plusieurs niveaux de sens (un premier plus évident, un deuxième et/ou un troisième plus subtils) pour ainsi offrir aux lecteurs plusieurs interprétations possibles. Il découle de ces textes, que l'on peut lire selon différentes perspectives, le plaisir des réécoutes pour les auditeurs et, pour le chanteur, la possibilité de renouveler son interprétation et sa relation à la chanson au fil des concerts, soir après soir.

Nous avons étudié précédemment tout ce qui relevait du son, nous aborderons maintenant ce qui a trait à la construction des différents sens des textes. Nous ne voulons pas entrer dans l'interprétation des textes à proprement parler, souhaitant au contraire que chaque auditeur construise la sienne. Cependant, nous nous permettrons de relever certains passages qui nous semblent pertinents en relation avec l'éthos d'un imprudent et en lien avec la chanson en général.

3.3.1 Isotopies

En fait, le grand professionnalisme, c'est de savoir jusqu'à quel point tu peux pousser le risque. Parce que faire un truc équivoque, c'est difficile. Ça m'intéresse être sur le fil. [...] Au départ on me prenait un petit peu pour désinvolte. On ne savait pas si j'étais un ballèze ou un escroc. Et ça m'amusait. Le public était affolé ; mais ceux qui avaient compris s'éclataient vraiment⁶⁹. -Alain Bashung

Qu'est-ce qu'une isotopie ? C'est un terme et un concept proposé par A.-J. Greimas. L'isotopie « désigne un réseau de signifiés [...] qui rassemble toutes les unités qui, dans un texte, renvoient, par dénotation, connotation, ou analogie, à un certain domaine de réalité, à une certaine 'totalité de signification'⁷⁰. » Daniel Delas la définit ainsi : « On désigne par ce terme toute réitération d'une unité de signification. L'isotopie rend compte de la possibilité

⁶⁹ Alain Bashung, cité dans : Fred Hidalgo, « Hommage Alain Bashung, Elsass Blues », dans *Chorus, les cahiers de la chanson*, Nantes, Éditions du Verbe, no 68, été 2009, p. 144.

⁷⁰ Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Le livre de poche, LGF, Paris, 1993, p. 161.

de lire de façon uniforme un récit ou un texte⁷¹. » Une isotopie s'identifie donc lorsque plusieurs éléments d'un texte renvoient à une même réalité, à un même lieu, *topos*, un même univers sémantique, lorsqu'un lecteur peut identifier une redondance thématique. Ces répétitions nous intéressent évidemment. Du point de vue du récepteur et de l'analyste, certaines isotopies sont dénotatives - évidentes et référentielles, tandis que d'autres sont connotatives, c'est-à-dire qu'elles demandent des explications par rapport au réseau sémantique induit.

Lorsque certains éléments textuels renvoient à deux réalités ou plus, on les définit comme polysémiques. Il est donc possible que plusieurs isotopies se croisent dans un texte, on parle alors de poly-isotopie :

L'isotopie rend donc aussi compte de la possibilité de faire plusieurs lectures d'un même texte à plusieurs niveaux différents ; dans ce cas un même terme pourra être lu de façon différente sur chaque isotopie en vertu de sa nature polysémique. Le critère de validité d'une lecture étant le retour d'une unité de signification, cela implique que, plus nombreuses seront les occurrences de cette unité, plus cette lecture s'imposera⁷².

Musicalement, la poly-isotopie renvoie au contrepoint musical, forme d'écriture basée sur la superposition de plusieurs motifs et lignes mélodiques qui se croisent et s'entremêlent⁷³. Ce type de composition est difficile à écrire parce qu'à chaque moment, les lignes mélodiques horizontales ne doivent pas entrer en conflit avec l'harmonie verticale qui découle de la superposition des diverses mélodies. Chaque mélodie s'écrit dans un rapport avec les autres éléments musicaux qui constituent l'harmonie. Textuellement, les poly-isotopies rendent compte du même phénomène et des mêmes difficultés : chaque expression ne doit pas contredire l'autre isotopie, tout comme elle ne doit pas déséquilibrer l'organisation sémantique du texte. Il en découle une ambiguïté et une nécessaire relecture ou

⁷¹ Daniel Delas, *Poétique/pratique*, Éditions Cedic, coll. « Textes et non-textes », Lyon, 1977, p. 64.

⁷² *Ibid.*, p. 64.

⁷³ « Counterpoint is melody, only accompanied by one or more additional melodies, running along at the same time. [...] Out of this consideration arise the very fine art of counterpoint, the art which fixes rules for making two or more melodic lines go well together. [...] But why counterpoint anyway? Why complicate matters? The theory is that two melodies at once must be twice as interesting as one. By the same token, I suppose, six melodies going on at once are six times as interesting, and six times harder to write. And, I admit, six times harder to listen to. » Leonard Bernstein, *The Joy of Music*, Anchor Books Edition, New York, 1959 (1994), p. 244.

réécoute. Comme une seule écoute ne permet pas d'apprécier au complet une fugue de Bach, une seule lecture des textes de Bashung est insuffisante pour bien comprendre leurs possibilités sémantiques : « C'est pour ça que j'ai tenu à ces dialogues au premier, deuxième, troisième degrés. J'ai des chansons qui ont très bien vieilli parce qu'elles n'étaient pas trop précises. En fait, l'absurde ou la fantaisie vieillissent mieux que les vérités⁷⁴. »

Notre approche de l'analyse isotopique n'est pas tant celle de l'explication des textes, quoique nous le ferons un peu, que celle de la recherche de ce qui caractérise la poéticité des textes. Puisqu'il y a une multiplicité de possibilités interprétatives, nous voulons voir comment elles se déclinent, comment les auteurs procèdent pour en offrir parallèlement plusieurs à l'intérieur de textes courts d'une cinquantaine de vers, la moitié d'entre ces vers étant, d'ailleurs, la plupart du temps répétés. Quelles sont les fonctions des procédés vus dans les sections précédentes ? Nous cherchons aussi à comprendre comment la thématique globale traverse l'album et quels liens isotopiques peuvent être effectués entre les chansons à partir de cette idée annoncée dans le titre, *L'Imprudence*.

3.3.2 Analyse isotopique des chansons de *L'Imprudence*

« Tel » : Ce premier texte propose plusieurs avenues de lectures. Les personnages historiques et littéraires mettent la table pour les références futures contenues dans l'album et permettent de tisser une isotopie d'échec ou de difficulté relationnelle. Débutant sur un conseil prodigué à un amant qui « *perds [s]on temps/à mariner dans ses yeux* », le narrateur va confronter cet amant en le comparant à certains personnages : Attila, Othello, Guillaume Tell et compagnie ont tous dû, selon leurs légendes respectives, prendre de graves et difficiles décisions, ils ont vécu des situations complexes dans lesquelles ils n'ont plus été « maîtres » d'eux-mêmes, où ils ont succombé à des passions et à des désirs malsains et ont peut-être posé des gestes regrettables. L'isotopie de confrontation se voit dans les formules interrogatives : *dans quoi tu te mires/dans quel étang* et *à quoi tu penses*. L'impératif *laisse venir* – cet ordre est en fait plutôt un souhait ou un conseil - participe aussi au monologue destiné à confronter quelqu'un qui vit une situation où il a perdu ses repères, intimidé par

⁷⁴ Alain Bashung cité dans : Fred Hidalgo, « Hommage Alain Bashung, Elsass blues », dans *Chorus, les cahiers de la chanson*, Nantes, Éditions du Verbe, no 68, été 2009, p. 140.

l'obstacle. La relation que le destinataire du texte entretient avec quelqu'un d'autre ou avec son propre reflet se devine dans la référence corporelle et mythologique que contient le syntagme *à mariner dans ses yeux*, une métaphore qui sous-entend l'envoûtement. Cet aspect mythologique se perçoit aussi dans le savoir présupposé que le beau Narcisse est tombé dans l'étang. Cette référence tacite traverse les trois couplets : *dans quoi tu te mires/dans quel étang, tu l'auras toujours ta belle gueule [...] ta superbe/à défaut d'éloquence, tu perds ton temps/à te percer à jour/devant l'obstacle/tu verras/on se révèle*⁷⁵. « Tel » peut se comprendre en relation avec Narcisse, avec l'idée de confronter ce jeune qui se pose trop ou pas assez de questions, peut-être imbu de lui-même ou trop confiant. Il s'agit pour lui de laisser venir l'imprudence, de ne pas avoir peur, de faire confiance à l'inconnu, au futur. Cependant, on ne peut tisser un réseau sémantique d'amour. Cette relation pourrait être celle de la dépendance, de l'ivresse ou de la prudence vis-à-vis n'importe quoi.

« Faites monter » est la chanson qui s'apparente le plus à une petite histoire ou à un court métrage. Si on compare le système musical et le langage écrit, les différentes tonalités de ce morceau (la modulation lors des refrains) pourraient correspondre à un texte où se croisent plusieurs isotopies. Pour Stéphane Hirschi, la forme du refrain est la première source évidente d'« effets de récurrence »⁷⁶. Lors de chacune des quatre répétitions, l'anaphore *faites monter* se fait entendre trois fois. Les refrains agissent comme une pause, introduisant « une clôture, un statisme, au cœur de la chanson. On pourrait même considérer qu'ils la mettent structurellement en abyme »⁷⁷. Les refrains viennent en effet briser le rythme de la narration, ils créent une ellipse, une parenthèse. Ces derniers, « en tant qu'objets *récurrents*, viennent interrompre le dynamisme inhérent aux couplets et à leur incessant renouvellement »⁷⁸. C'est le seul moment de l'album où Bashung use des refrains comme pause. Cependant, ceux-ci sont dynamiques et évoluent, comme en témoigne la substitution du mot *mercure* par

⁷⁵ Ce type de référence tacite, d'analogie tronquée et elliptique peut aussi se lire dans la chanson « Fantaisie Militaire » : « *l'honneur tu l'as perdu/sur ce lit de bataille* ».

⁷⁶ Stéphane Hirschi, *Chanson, L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Presse Universitaires de Valenciennes, coll. Cantologie/6, 2008, p. 37.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

adrénaline dans les refrains finaux. On remarque aussi le changement de destinataire : *je à tu* dans les couplets, *je à vous* dans les refrains.

Quant aux couplets, ils sont le lieu où se déploie la narration. Le narrateur raconte la gradation émotionnelle qu'il a vécue et qui a culminé par une explosion. Il mentionne trois lieux - dans ma cornue, le fond d'une boutique et des faubourgs - et deux indications de temps - le soir et le matin - ce qui permet à l'auditeur de s'imaginer concrètement les actions décrites. Le texte présente conjointement deux isotopies. La première, scientifique ou alchimique, se remarque à travers un champ lexical précis : *cornue, versé, gouttes de ciguë, touillé, aurifère, ébullition, réaction, arsenic, mercure, pépites, pincée, solution, dissoudre, décante,adrénaline*. Il y a ici la mise en scène d'un personnage qui fait une expérience ou une manipulation chimique. La narration va de pair avec la musique qui s'intensifie au fil de sa progression. Il y a une gradation évidente qui mène à un résultat fatal : le narrateur verse, touille, coule, tombe et se dissout dans sa cornue.

Lorsqu'on pose la question du contexte de cette première isotopie scientifique, une deuxième apparaît, l'isotopie amoureuse : *espoir, cantique, hymne à l'amour, faire monter l'aventure,adrénaline, ton corps, la cornue* (le corps nu). Celle scientifique se manifeste alors comme une métaphore filée qui traduit la déchéance d'une relation amoureuse. L'échec de cette relation se fait sentir dans les vers *j'y ai versé/une pincée d'orgueil/mal placé/un peu de gâchis/en souvenir de ton corps* et apparaît clairement au quatrième couplet *dans ma cornue/j'y suis tombé/quelle autre solution/que de se dissoudre*. Le narrateur avoue ses erreurs, avoue s'être fondu, s'être dissous dans sa propre histoire - sa *cornue* - jusqu'à en perdre ses repères. Cette dissolution du narrateur dans l'amour – *cornue/corps nu* - et dans la relation trouvera, au pont musical, sa rédemption et sa résurrection : *au matin je reprends connaissance*. En comparant les deux isotopies, nous remarquons que certains termes sont polysémiques et trouvent écho dans chacune d'elles : *cornue, espoir, orgueil, gâchis*. Les deux isotopies suivent le même *crescendo*, la même montée dramatique que l'on peut facilement discerner à travers les quatre couplets et le pont. Comme dans la plupart des textes suivants, nous remarquons des oppositions dans le choix des mots utilisés : *soir/matin, ébullition/réaction, ciguë/espoir, décante/montante*.

« Je me dore » est une chanson plutôt personnelle s'ouvrant sur une mélodie jouée à l'harmonica qui rappelle les westerns américains, les grands espaces et un brin de solitude. Le narrateur exprime ici un état émotionnel et une nouvelle prise de conscience. L'adverbe *désormais* indique qu'il y a un *avant* et un *après*, et ici le texte exprime l'*après* d'une décision. L'anaphore *désormais je me dore* marque chaque début de refrain tandis que *à la chaleur humaine* les clôt. Entre ces répétitions, le narrateur fait usage d'une parataxe, un enchaînement d'images que Joël July définit ainsi : « la parataxe, qui élimine les liens syntaxiques et logiques entre les termes juxtaposés, participe au même effort d'économie du texte⁷⁹. » Pour l'auditeur, ce procédé « est un jeu ou un défi [...] de reconstruction du sens⁸⁰ ». Dans une perspective isotopique, ces enchaînements d'images créent un flou par accumulation. Les compléments de *je me dore* ratissent large, allant du rapport amoureux à une question de métaphysique : *désormais je me dore à tes rires/à tes nerfs/à la tyrannie du jour/à tous les luminaires/à l'endroit à l'envers/à la poussière des météores/à la crypte des monastères/à l'ordinaire/à tombeau ouvert/à la chaleur humaine*. July décrit les effets d'un tel procédé d'écriture : « Dans ces enchaînements d'images, la suppression des verbes joue le rôle de ciment. Ce dépouillement cherche à la fois à isoler et nuancer les sentiments ou les impressions. Il cherche aussi à créer une espèce d'interactivité entre la description, les sensations et les émotions qu'elles entraînent⁸¹. »

Les refrains sont aussi dynamiques que les couplets, ils évoluent à chaque répétition. Leur statisme n'est qu'apparent. Entre les anaphores, Bashung permet aux refrains de grandir en ne les figeant pas dans une forme interchangeable et ceci se voit jusqu'au tout dernier refrain. Il maintient la tension du propos et termine de manière ouverte en incorporant de nouveaux éléments à l'univers sémantique du texte. Apparaissent donc les vers *à la crypte des monastères/je me dore à l'ordinaire/à tombeau ouvert/à la chaleur humaine*. Ainsi ouverte et nouvelle, la finale suggère la continuité et contribue à l'idée de renouveau que le texte et l'adverbe *désormais* ont mis de l'avant. Musicalement, une longue finale instrumentale d'une

⁷⁹ Joël July, *op. cit.*, p. 107.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁸¹ *Ibid.*, p. 109.

minute et demie suit l'énonciation de cette conclusion textuelle ouverte. La cohérence structurelle entre texte et musique souligne le travail des artisans de ce morceau.

Il est difficile, à partir des seuls refrains, de définir une isotopie sémantique, on entend la rime qui les unit, mais c'est plutôt à partir des couplets et des anaphores qu'on peut créer un réseau isotopique. Le narrateur entretient un monologue intérieur dans lequel il se remémore des souvenirs en lien avec l'amour : *peau, remords, filles, se faire aimer, mes amours, langue*. Il s'adresse à un *tu* (*tes rires, tes nerfs*) avec lequel il a eu une histoire (*nos remords*). L'adverbe *désormais* permet de comprendre le besoin de repartir à neuf, de recommencer sur de nouvelles bases, d'éclaircir certains différends, de s'attarder au moment présent, de revenir à l'essentiel, aux besoins primaires. Une isotopie sensorielle y participe : on peut en effet déceler la présence de quatre sens : la vue - *j'ai vu le ciel tourner au violet* ; le toucher - *écran total sur les pores de ma peau [...]* *désormais je me dore* ; le goût - *mes amours je les ai sur le bout de ma langue* ; l'ouïe - *La fermer, se taire [...]* *Que dire de ces oui-dire*.

Nous voyons aussi dans le troisième couplet l'idée du *avant* et du *après*, à laquelle contribuent plusieurs oppositions (comme dans « Faites monter ») : *bout de la langue/frontière, morte/familière, la fermer/l'ouvrir, à l'endroit/à l'envers*. Quant à l'expression *à la chaleur humaine*, elle est énoncée six fois durant la chanson. Cette métaphore prend racine dans la lumière, le repos et le besoin du contact humain. *Désormais je me dore/à la chaleur humaine*. Il y a là une passivité qui cache la nécessité de l'autre, d'une présence, même en souvenir, nécessité qui a peut-être été négligée.

« Mes bras » : À partir de l'expression *j'étais censé*, Bashung fait le constat d'un échec. Quelqu'un *censé faire* quelque chose est quelqu'un qui ne l'a pas fait, qui a failli à une tâche. Ici, cela concerne une relation amoureuse et la réminiscence de ce qui n'a pas été fait : *j'étais censé t'étourdir/te soustraire/te ravir/t'encenser/t'étourdir/te couvrir/t'extraire*. Après tous ces aveux, le narrateur implore l'autre *sauve toi/sauve moi/et tu sauras où l'acheter le courage*. Tous ces verbes d'action contrastent avec le *censé faire* qui marque au contraire l'absence d'une action. L'isotopie d'échec amoureux est renversée par l'idée du pardon et le

désir de réessayer, de recoller les morceaux brisés, de croire que la fin n'est pas proche : *je me tue à te dire/qu'on ne va pas mourir*⁸². Le narrateur croit qu'il est possible de surmonter ces failles et ces obstacles. La métonymie *mes bras connaissent* prépare une isotopie de possession et de privation. Usant encore ici de la parataxe, le narrateur décline une série d'images que *ses bras connaissent* : des oxymores (*les impasses-les grands espaces, la douceur d'un blindé/le remède à l'oubli*), l'infiniment grand (*une étoile sur le point de s'éteindre*), le très petit (*sur le bout des doigts*), et d'autres situations (*la menace du futur/les délices qu'on ampute pour l'amour d'une conasse, la promesse d'un instant*).

Où se terminent les couplets et où commencent les refrains ? Cette longue chanson de sept minutes quarante-huit secondes tourne autour des anaphores *j'étais censé* et *mes bras connaissent*. Tous les vers (ou presque) complètent une des deux expressions. Le refrain, comme nous l'entendons dans la chanson populaire, est ici absent. À mi-chemin dans la pièce, on pourrait croire à un ralentissement de l'énergie, à l'approche de la fin, mais c'est un leurre, le morceau va continuer pour un autre trois minutes et demi, Bashung chantant à répétition *mes bras connaissent*.

Comme dans les trois chansons précédentes, « Mes Bras » présente un constat d'échec. Cependant, dans ces quatre premières pièces, l'espoir contient la clé qui permet de croire au triomphe de l'amour : *devant l'obstacle/tu verras on se révèle, au matin je reprends connaissance, désormais je me dore/à la chaleur humaine et on ne va pas mourir*. Jusqu'à présent donc, *L'Imprudence* propose un univers isotopique où l'amour trébuche, où les relations humaines peuvent être houleuses et où la solitude entraîne son lot de réflexions et de tensions entre le statut quo et l'évolution personnelle. Malgré un désespoir apparent - une musique lourde et un imaginaire textuel plutôt noir, Bashung reste positif dans son malheur, il garde espoir. Continuons.

« La Ficelle », comme dans « Faites monter », présente un univers très précis à partir d'un réseau lexical qui renvoie à un imaginaire de château et de forteresse du Moyen-Âge : *meurtrière, pont-levis, fiels, ennemi, colline, croiser le fer, majordome, l'eau des douves*. À

⁸² Cela rappelle le vers de la chanson « Elvire » : *je me tue à t'aimer*.

partir de ce champ lexical et de cette première isotopie, nous pouvons insinuer un amour impossible - la deuxième isotopie - mais un amour plus fort que tout, un amour auquel on veut croire qu'il triomphera. Le narrateur n'a peur de personne (*j'y suis, je n'attendrai pas qu'on me pardonne*), ni du majordome, ni des saisons (*je n'attendrai pas l'automne*) ; son amour surmontera les obstacles, le *pont-levis* et l'espace infranchissable entre le château et l'extérieur (*les douves*). Son amour surpasse même les limites de sa violence (*je suis pas cruel/juste violent*⁸³). Rien ne l'empêchera de montrer cet amour au grand jour : *guette l'ennemi, l'amant, l'horizon, l'infidèle, l'indécis, l'hérésie, la vie*. L'opposition entre la force de l'isotopie du château et la fragilité de *je suis la ficelle qui se tend* nous rappelle que, parfois, la vulnérabilité provoquée par l'amour peut entraîner une tension et une force qui peuvent surmonter et venir à bout des pires obstacles.

L'apparition au dernier vers d'un troisième personnage, le *majordome*, redéfinit la relation amoureuse. Tout à coup, grâce à cette conclusion ouverte, les mots *ennemi, amant, hérésie, infidèle* et *indécis* entendus plus tôt prennent un tout autre sens. Est-ce que la relation est en fait une liaison interdite et indésirable ? Sommes-nous ici dans l'univers de Roméo et Juliette ou de Tristan et Iseult ? L'imaginaire du Moyen-âge, contexte temporel induit par l'isotopie du château, est propice à une telle histoire d'amour, rappelant celle des célèbres couples ou celle de ceux évoqués dans « Tel » (Othello, Attila, Casanova). Dans cette histoire, l'amour pousse à l'imprudence, la seule attitude envisageable pour permettre aux amoureux de se retrouver : *dussé-je boire l'eau des douves/dussé-je croiser le fer/avec ton majordome*.

La chanson « Noir de monde » s'articule autour de l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur d'un narrateur : *en moi gronde une ville, en moi se vautrent des divans*. Dans ce monologue intérieur, le narrateur décrit un sentiment d'envahissement : *à moi s'agrippent des grappes de tyrans*. Il ressent une présence indésirable (*en moi gronde une ville/grouille la foule dessaoulée/ses envies au hachoir*), il a mal, c'est douloureux (*de l'aorte à la carotide/circulent des rumeurs/à faire pâlir*). L'expression *je suis noir de monde* résume bien

⁸³ Nous entendons ici l'écho de « Mes bras » et de « Elvire ».

cette dichotomie entre l'état de solitude à l'intérieur de la multitude imprécise de la foule⁸⁴. L'expression instaure un climat de surabondance, de trop plein, le *noir* connotant péjorativement ce surplus intérieur, métaphorisé par une foule trop intense et trop grande.

Les allitérations de consonnes dures pour l'oreille et pour la prononciation rajoutent à l'idée de douleur : *s'agrippent des grappes de tyrans, vautrent, aorte à la carotide, circulent des rumeurs, tueurs de mémoires, Varèse*. Les refrains, formés d'énumérations de verbes au subjonctif présent, sont tous teintés de l'idée de se fondre, de disparaître et de partir : *qu'on me disperse, dispense, dissipe, distribue, disloque, dispatche, évapore*. Il en découle une isotopie de solitude, de dépendance négative à l'autre et de malaise personnel que l'emploi du subjonctif et de sa forme passive viennent renforcer. Le narrateur est tiraillé par cette soumission à son environnement qui se métaphorise par les vers *qu'on me distribue/à tous les Jésus*, renversement du cliché que Jésus est distribué à tous, qu'il est pour tous ; en fait, le narrateur exprime ici l'exact contraire, il se sent envahi, appartenant à tous et pour tous, involontairement. Cette opposition entre l'*in* et le *out* et le tiraillement d'une intériorité soumise à son environnement pourrait trouver sa raison d'être à travers l'isotopie de la relation amoureuse, thème récurrent dans *L'Imprudence*. Le narrateur aime une femme que d'autres hommes aiment aussi : *je voudrais t'aimer comme un seul homme/arrêter d'inonder la Somme*. Malade, il veut avoir l'amour en bandoulière comme un remède accessible.

Enfin, il y a dans cette chanson un climat d'instabilité qui n'est pas prêt d'être résolu. La dernière phrase entendue avant que la chanson ne se termine est : *qu'on me disperse*. Le point final de ce texte est donc ce vers plutôt triste évoquant le souhait de disparaître. Le mot *disperse* résonne encore dans l'oreille des auditeurs lorsque la chanson suivante, « L'Irréel », débute et fait entendre *continents à la dérive*. La dispersion et la dérive sont intrinsèquement liées, elles appartiennent à la même famille. Un lien très fort est créé entre les deux chansons. *L'Imprudence* se conçoit encore plus comme un tout cohérent dont l'ordre des chansons n'est pas le fruit du hasard.

⁸⁴ Cela rappelle la formule baudelairienne tiré du poème en prose « Les Foules » : « Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. »

« L'Irréel » porte bien son titre. Voici un texte sur le désir d'être ailleurs, sur le besoin de partir et de quitter le concret, conséquence peut-être du texte précédent. Cette chanson est orientée vers le futur : *un jour j'irai vers l'irréel/ [...] y seras-tu*. Le narrateur lance un appel à tous (*gouffres avides/tendez-moi la main*), un appel à elle (*y seras-tu*) et à lui-même. *Continents à la dérive/qui m'aime me suive [...] continents à la dérive/une vague idée me guide* : qui osera le suivre ? Qui répondra « moi » à la question *y seras-tu* ? Le narrateur ne sait pas où il va, son futur est incertain et son but imprécis, mais dans ce futur, dans cet irréel, réside l'espoir de trouver du réconfort. Encore l'amour qui fait des siennes : *c'est l'heure où je me glisse [...] à l'article de l'amour*. Cet amour que l'on souhaite retrouver à n'importe quel prix (*je redeviendrai l'enfant terrible/que tu aimais*), peu importe le voyage et la destination (*un jour j'irai vers l'irréel/un jour j'irai vers une ombrelle/y seras-tu*). Il y a une isotopie de la solitude (*le temps écrit sa musique*) et une isotopie de celui qui s'ennuie de l'amour (*sur des portées disparues*). Les lieux évoquent des profondeurs insondables, une chute vers le bas (*gouffres et ravins*) qui s'opposent au désir d'être ailleurs, de s'élever vers un meilleur sort (*rêves et irréel*).

Dans ce qui semble être les refrains, les mots *irréel*, *matériel* et *ombrelle* forment un zeugme, une trinité saugrenue, pleine de mystère, justifiée de prime abord par la seule redondance phonétique. Comment l'ombrelle pourra sauver le narrateur ? Comment aidera-t-elle la dérive, la chute ou l'élévation ? Pris entre le rêve et le réel, entre l'irréel et le matériel, le narrateur garde espoir, on le sent, comme partout ailleurs sur cet album, mais chaque chanson est un défi, une solitude à surmonter. À la question *y seras-tu* qui clôt « L'Irréel », l'album répond par le poème mis en musique « Jamais d'autre que toi », déclaration d'amour puissante et sincère. Le narrateur recherche un amour unique et exclusif. Ce morceau sera analysé au chapitre 4.2.

L'heure est aux bilans. Le narrateur de *L'Imprudence* a vécu et compris son histoire - « Faites monter » ; il a pleuré son passé - « Désormais je me dore » ; il a avoué ses torts - « Mes Bras » ; il a décidé de se battre - « La Ficelle » ; il a eu un moment de faiblesse - « Noir de monde » ; il a voulu s'enfuir avec sa bien-aimée - « L'Irréel » ; et il a tenté de la convaincre de le suivre en lui faisant une déclaration d'amour - « Jamais d'autre que toi ».

« Tel » apparaît alors comme un prologue, quelque chose qu'on lui aurait dit, l'étincelle qui a amorcé la réflexion des chansons suivantes...

La chanson « Est-ce aimer » fait entendre l'écho de « Mes Bras ». *J'étais censé l'encenser* avait-il avoué, maintenant il se demande qu'en est-il de son amour, comment le prouver : *s'il suffisait/de se refaire une beauté/pour retrouver grâce à tes yeux/s'il suffisait de se défaire/s'il suffisait de disparaître*. Disparaître ? Encore l'idée de dérive et de dispersion... Est-ce cela aimer ? Pour le narrateur, rien n'est acquis et rien n'est réglé. *J'ai pas suffi* rappelle encore *j'étais censé*. « À qui est la faute ? » semble-il demander. Bien qu'il n'ait pas suffi et qu'il ait failli, ce n'est pas seulement la faute du narrateur, l'autre (*tu*) a ses torts, il peut aussi être la cause de l'échec et être une entorse à la réussite : *toi aussi tu te noieras/toi aussi tu te perdras/dans de beaux draps*. Le narrateur met l'autre en garde, il finira aussi par perdre l'intensité de son amour, la pression l'affectera : *toi aussi/tu trembleras/sous la canicule*. L'oxymoron et impossible *désert imbuvable* laisse aussi présager les nombreuses difficultés à venir et à surmonter. Doit-il partir pour mieux revenir, faire escale *en mer Égée* ? Il y a encore ici l'isotopie du départ, de la fuite et de la quête qui traverse les chansons de l'album. Peut-être que la réponse se cache dans le jeu homonymique du leitmotiv, *est-ce aimer*, avec *essaimer*, qui signifie quitter, partir et envoyer au loin. Cette homonymie pose la métaphore des abeilles dont la survie dépend de leur capacité à diversifier leurs sources de pollen, de leur besoin de butiner ici et là. Est-ce possible de vivre un amour exclusif, cloisonné, sans jamais regarder ailleurs, sans jamais faire d'escale, en *ornant la douleur/d'une plage de silence* ? Malgré les envolées et les détours, peut-être qu'on revient toujours à ses bases, à ses fondations - *une à une triomphent les ruines*. Personne n'en sait rien, ni les abeilles, ni les hommes, ni les *varans sauriens*. Qu'est-ce qu'aimer ? Comment aimer ? La question se pose depuis que le monde est monde ; les plus vieux éléments de notre monde apparaissent d'ailleurs dans ce texte : *ruine, rouille, désert, volcan, varans sauriens*. Malgré le temps qui passe, personne ne connaît vraiment la réponse.

Comme pour « La Ficelle » et « Je me dore », Bashung introduit une nouvelle image en conclusion : *les dessous des balançoires* fait soudainement basculer le texte dans les souvenirs d'enfance. Le nouveau apposé au vieux. Peut-être que l'équilibre que recherche le narrateur doit se concevoir comme le mouvement de la balançoire : on va et on vient et

tranquillement, avec le temps, on parvient à trouver un équilibre, une immobilité calme et reposante. Avant que tout ne recommence.

« Le Dimanche à Tchernobyl » est un des textes les plus puissants de l'album et contient l'essentiel du style et des thèmes abordés dans *L'Imprudence*. Déjà, à partir du titre, nous voyons que cette chanson est poly-isotopique et bâtie sur des oppositions : *dimanche* renvoie au calme et à une certaine sérénité, tandis que *Tchernobyl* convoque un lieu physique ainsi qu'une explosion nucléaire. Cette chanson pose la question de savoir comment le narrateur perçoit un dimanche à Tchernobyl. Avec ses nombreux contraires, Bashung semble nous dire que le regard peut toujours percevoir et le blanc et le noir. Rien n'est stable, tout peut basculer en une fraction de seconde. Que fait-il là ? *Le dimanche à Tchernobyl/j'empile* [le péjoratif] *torchons vinyles/* [et la bonne nouvelle qu'amènent les] *évangiles*. Que fait-il d'autre ? *J'harangue le soleil/j'harangue les sardines* : le très gros et le petit. *Sortir en lamé/en ciré*, comme dans « Je me dore » (*la fermer, se taire/l'ouvrir*). Toutes ces oppositions, sans compter les expressions *à la centrale y a carnaval/java javel*, interpellent l'auditeur, le positionnent comme créateur de sens. Cette façon d'écrire, en offrant les deux côtés d'une même médaille, ouvre l'interprétation en laissant à l'auditeur le choix de la route à prendre pour construire le sens. C'est une façon de dire : « on se fout de l'acuité du regard ou d'une perspective précise, tout est possible ». Le regard des auteurs tourne autour d'une situation. Ils la circonscrivent brièvement par les extrêmes, juste assez pour que les auditeurs aient une petite idée de l'étendue des perceptions possibles.

Dans ce texte, les auteurs ont choisi de spécifier les sensations du narrateur : *mes paupières sont lourdes/mon corps s'engourdit/c'est pas le chlore/c'est pas la chlorophylle, cerveau vaisselle/chaque jour se rit de moi*. L'auditeur comprend à travers cette isotopie de fatigue, d'épuisement et de lourdeur que le narrateur souffre, qu'il ne sait plus où ni comment agir, ni même comment réagir face à toutes les oppositions que la situation offre. Le carnaval et la java appellent à la danse et la fête, mais comment célébrer dans cette centrale, dans ce javel⁸⁵. Le narrateur est un peu perdu, victime (*chaque jour se rit de moi/indolore*), indolore -

⁸⁵ Javel est ce qui décontamine et désinfecte, et curieusement, ce fut aussi un arrondissement de Paris dans lequel il y avait plusieurs usines chimiques... (<http://fr.thefreedictionary.com/javel>).

sans douleur, comme le gaz, comme les radiations. *Bien après la fin* marque la consternation du narrateur face à l'effet de l'irradiation (*tu m'irradieras encore longtemps*) qui se fera sentir encore longtemps. Métaphore amoureuse que cette explosion nucléaire ? Peut-être. Comme le dit Bashung lui-même, le verbe irradier « a des significations opposées et parfois terrifiantes. Quelqu'un peut vous irradier parce qu'il vous 'éblouit' positivement, ou alors dans cette situation précise, vous êtes anéanti, pour des générations, par la nocivité des molécules, des effets pathogènes⁸⁶. » La dimension chimique et scientifique de « Faites monter » trouve ici un certain écho... L'éclatement d'une relation entraîne parfois des conséquences qui durent éternellement, et ce, même si l'amour réapparaît sous d'autres formes, même si la vie reprend son cours (*tu m'irradieras encore longtemps/au-delà des portes closes [...] bien après la fin*). On entend encore ici des échos de « Je me dore » : *mes amours je les ai sur le bout de la langue/elles me reviennent à chaque frontière*. L'amour irradie, laisse des traces, c'est une réaction chimique. Chaque fin est un nouveau début, mais on ne repart jamais complètement à neuf, il y a toujours des séquelles semblent nous dire Bashung et Fauque.

« Dans la foulée », seule chanson à ne pas avoir de « je » explicite, est la description d'un état dans lequel se trouve un personnage principal nommé Marie-Jo. Cet état peut s'observer sous deux dimensions. La première se lit avec un regard biblique et religieux. Marie-Jo voulait gagner le *paradis*, mais des obstacles se sont dressés et l'en ont empêché. À partir de cet angle d'interprétation, nous relevons une isotopie religieuse qui évoque le chemin de croix et la mort de Jésus. Plusieurs images viennent colorer cette isotopie : *gagner le paradis*, *le miracle*, *cruauté dans la tourmente*, *le bûcher*, *la route est longue* (celle de Jésus), *les ronces de piquer* (la couronne de Jésus), *l'Acropole* (temple religieux grec), *si bleu soit-il* (ainsi soit-il). L'expression *dans la foulée* peut se lire comme étant entouré de monde et de passants, comme les spectateurs de la marche de Jésus. Ainsi lu, le texte met en scène une Marie-Jo qui subit un sort similaire à celui du Christ, c'est-à-dire une route parsemée d'embûches. Le refrain stipule qu'*elle reviendra si ça lui chante/si elle y pense*. Résurrection ? L'imaginaire religieux se trouve ici abondamment illustré et si on se rappelle

⁸⁶ Patrick Amine, *Monsieur rêve encore. Biographie et entretiens*. Denoël, Paris. 2009, p. 98.

bien, Bashung a déjà fait quelques allusions religieuses ailleurs dans *L'Imprudence : Dieu, les Jésus, la madone...*

L'autre isotopie qui traverse ce texte est plus subtile que la première mais se comprend facilement lorsqu'expliquée. Bashung et Fauque en glissent un mot dans certaines entrevues⁸⁷. Marie-José Pérec est une athlète française (200m et 400m course) sur qui les attentes de médailles furent extraordinairement élevées lors des Jeux Olympiques d'été à Sydney en Australie en 2000. Elle quitta la compétition et les Jeux quelques jours avant sa course parce qu'elle ne pouvait supporter la pression et l'attention médiatique. Elle déçut ainsi la communauté sportive française. Les journalistes français la lynchèrent et son nom fut médiatiquement entaché. Sachant cela, nous pouvons mieux percevoir la deuxième isotopie, annoncée dès le titre, celle sportive et de la course à pied. Une foulée est une enjambée. Les expressions *cruauté dans la tourmente* et *les parfums de l'indolence* peuvent renvoyer à cet épisode australien de la vie de Marie-Jo. *De la douche au bûcher* participe aussi aux deux isotopies : l'expression sportive « retourner aux douches » est accolée au *bûcher* – symbole de lynchage médiatique et d'inquisition religieuse. *L'Acropole*, dans le contexte sportif, fait évidemment référence aux racines grecques des Jeux Olympiques. Quant à *elle avait le miracle facile/la victoire au bout des cils*, Marie-Jo se prédisait une victoire et elle a quitté la compétition avant qu'elle ne put accomplir le miracle, faisant ainsi fi de ses supporteurs, de ses compétiteurs et des mécontentements (*elle a balayé/et la houle et les huées*). Les *pistes cendrées jusqu'à la corde* (l'anneau de course) et *les ronces de piquer* (la couronne du vainqueur) peuvent aussi se rapporter à l'univers de l'athlétisme.

Cette isotopie sportive propose un beau parallèle avec l'isotopie religieuse. Ensemble, elles décrivent l'état d'une solitude à travers la foule, un contre tous. Avant même de courir, Marie-Jo était portée aux nues pendant que d'autres la critiquait, elle recevait de l'amour et de la haine comme une figure religieuse. La solitude humaine évoquée ici renvoie à celle dans « Noir de monde ». Peut-être que cette métaphore est en fait l'appel d'une solitude à une

⁸⁷ Dont celle-ci : Franck Vergeade, « Interview Jean Fauque 2002 de Alain Bashung », *Magicrpm.com*, 2002, en ligne, <<http://www.magicrpm.com/artistes/alain-bashung/a-lire/interviews/interview-jean-fauque-2002>>, consulté le 21 septembre 2010.

autre. L'amour et la gloire sont toujours difficiles, parsemés d'obstacles et de détracteurs. Les destins diffèrent, certes, mais se ressemblent souvent plus que l'on pourrait le croire. Puisque nous avons vu que *L'Imprudence* développe une isotopie plus spécifique, celle de l'amour, il n'est pas étonnant qu'elle trouve aussi sa place dans ce texte, comme en témoignent les refrains : *elle reviendra si ça lui chante/si elle y pense*. On perçoit l'idée de rupture amoureuse et dans ce cas, c'est la femme qui est partie, l'homme l'attend. *On n'en fera qu'une bouchée/de l'impossible* : la réunion est possible, l'espoir persiste, ils feront ce qu'il faut, commettront les imprudences nécessaires.

« Faisons envie » est une chanson sur le désir amoureux et ses limites. Encore les frontières *faisons envie/jusqu'au dégoût* et les extrêmes *faisons envie/afin que rien ne meure*. Après tout ce qui a été dit au cours de l'album, ce texte peut se comprendre comme la supplication finale du narrateur où il exprime à sa bien-aimée la force de son amour, plus important que les peines qui pourraient en découler. Il veut vivre l'attraction (*tant que l'on se désire*) jusqu'à ses limites (*avant que l'on se déchire*), incluant les détours (*faisons comme si je n'aimais que toi*). Il veut aimer malgré les embûches (*restons en vie/même en dents de scie*) et malgré les souvenirs (*les doux mots du passé*). Quelques éléments de méta-chanson associés à la création viennent compléter l'isotopie amoureuse : *laissons ça entre guillemets, oublions sur quel air il faut danser*. La conclusion du texte (*pour que jamais tu ne m'oublies/avant que l'on ne prenne peur/restons-en là*) propose le *statut quo* comme finalité et conclusion. Avant de trop étirer le désir, avant de tout détruire, aimons-nous tel que nous le pouvons, mais aimons-nous. Cette conclusion pourrait être celle de tout l'album.

La chanson qui suit, « L'imprudence », la treizième, est une version *live* de « Tel », la première. Les mots sont les mêmes, mais leur ordre diffère. Bashung commence par dire onze fois *laisse venir*, comme un mantra méditatif. En relation avec l'évolution de l'histoire d'amour qui traverse le disque, ce texte pourrait être à la fois un rappel de ce qui avait provoqué tout ce remue-ménage et un retour au départ. Une manière d'exprimer que, peu importe l'histoire et son dénouement, les relations humaines sont complexes et peuvent toujours, à n'importe quel moment, retomber dans le tourbillon des attentes, des remords, du désir, du besoin de partir, de revenir, des questions, des fausses réponses, etc. La chanson se termine sur le mot *imprudence*, le cercle est fermé.

En treize chansons, Bashung et Fauque ont transporté les auditeurs à travers un méandre de questions et de problèmes concernant les relations humaines. Rien n'a été élucidé, mais un équilibre semble avoir été atteint. Ils nous ont fait voyager dans un laboratoire, nous ont transporté au Moyen-Âge près d'une forteresse en passant par Tchernobyl et ils nous ont jetés dans la foule en nous présentant une panoplie de personnages, dont Jésus et ses parents. Le conducteur de ce voyage n'a jamais vraiment affiché un sourire radieux, mais malgré les turbulences, dans ses yeux, il y avait l'espoir, antidote miracle et potion magique nécessaire pour affronter les imprudences qui font avancer, grandir et créer.

CHAPITRE VI

ACCESSOIRES DE L'IMPRUDENT

4.1 La voix

*L'homme de foi murmure en souriant,
seul le prédicateur incertain s'époumone sur une estrade¹.*

*À ce titre, son évaluation esthétique doit dépasser le simple examen des textes ou des enregistrements,
pour prendre en compte, comme au théâtre, l'ensemble de la performance².*

La voix est peut-être l'aspect stylistique le plus important parmi tous ceux contenus dans une chanson. Plus que les paroles, que l'harmonie et les arrangements musicaux, plus que le genre ou l'ambiance globale d'un morceau, c'est la voix d'un chanteur qui permet de créer un pont entre une chanson et un auditeur, c'est « elle qui fonde au premier chef la communication³ ». Très rares sont les auditeurs capables, ou qui manifestent le goût, de passer outre leur intérêt pour le timbre d'un/une chanteur/euse. Les gens achètent par millions des albums de Céline Dion pour entendre sa voix, peu importe qu'elle chante Plamondon, Goldman ou Foster. La voix est ce qui caractérise un chanteur. Bashung l'affirme lui-même : « Les voix sont des cartes d'identités, et les timbres particuliers ont la caractéristique d'horripiler ou de provoquer l'amour à la folie⁴. » Le grand artiste sait tirer le meilleur de ce qu'il possède : « Il faut profiter aussi de ses lacunes. Ce n'est pas d'ordre technique. Il s'agit d'avoir une identité, d'avoir quelque chose que personne ne possède⁵. » Se pencher sur les textes de *L'Imprudence* et en faire ressortir les caractéristiques sonores et stylistiques, c'est

¹ Éric-Emmanuel Schmitt, *Ma vie avec Mozart*, Albin Michel, Paris, 2005, p. 103.

² Hugues Marchal, *La poésie, vade-mecum : oralité*, Flammarion, GF Corpus, Paris, 2007, p.228.

³ Jacques Julien, « Le maniérisme vocal ou la voix porteuse », dans Robert Giroux (dir. publ.), *La chanson prend ses airs*, Triptyque, Montréal, 1993, (234 pages) p. 94.

⁴ François Armanet, « Bashung Christophe mots croisés » dans *Le Nouvel Observateur*, Paris, n°1981, 24-30 oct. 07, p. 64-65.

⁵ Patrick Amine, *Monsieur rêve encore. Biographie et entretiens*, Denoël, Paris. 2009, p. 100.

ouvrir la porte à une réflexion sur la performance vocale et l'énonciation des textes, dimensions qui vont de pair avec l'écriture des paroles :

Je ne dissocie pas tant que ça le travail d'écriture de l'expression chantée. [...] Pour moi, cette relation entre le verbe et la voix peut occasionner un véritable casse-tête. Chanter des choses directes, être mieux compris, pourrait solutionner mon problème, mais ce qui m'intéresse, c'est justement de me glisser à l'intérieur des nuances. Si on devait tous chanter comme Sardou ou Johnny, il y a un tas de sentiments intermédiaires qui ne pourraient jamais trouver leur expression⁶. -Alain Bashung

L'écriture et le chant se conçoivent ensemble. Selon Dominique Maingueneau : « Le mode de composition des œuvres lui-même dépend du caractère oral ou écrit de leur énonciation⁷. » Nous pouvons facilement imaginer les auteurs argumentant sur deux mots, essayant de déterminer lequel serait le plus efficace et fixant finalement leur choix sur le mot dont l'énonciation procure le plus de plaisir. Cette technique d'écriture, qui envisage la performance lors de la création, convient tout à fait au genre chanson. Comme le mentionne Jacques Julien, la réception d'une chanson populaire et de son « faisceau de signes⁸ » se fait de façon globale et rapide ; la réception savante et décortiquée est plutôt rare. Ainsi la simultanéité de la création du texte et de son énonciation va indéniablement améliorer cette dimension de la chanson.

En littérature, la notion de corps permet de nombreuses réflexions. Le fait est tout aussi vrai en chanson. Stéphane Hirschi a réfléchi sur une des spécificités de la chanson, la présence utile d'un corps physique à travers duquel les paroles prennent vie :

Bien sûr, si l'on considère l'inventivité du texte ou de la musique, la chanson ne pourra rivaliser ni avec Mozart ni avec Baudelaire. Mais, à la suite des travaux de Louis-Jean Calvet, on peut essayer de penser la chanson autrement, pas simplement comme la superposition d'un texte et d'une musique : la présence du corps, signalée par Brel comme une faiblesse, est peut-être aussi, sous un autre angle, la marque d'une véritable

⁶ Christophe Conte et Stéphane Deschamps, « Bashung par lui-même #2 » dans *Les Inrockuptibles Hors-Série*, p. 51.

⁷ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopies et scène d'énonciation*, Arman Colin, Paris, 2004, p. 166.

⁸ Jacques Julien, *op. cit.*, p. 94.

spécificité générique, en ce sens qu'elle associe structurellement l'interprétation, et sa dimension temporelle limitée, au déploiement d'une chanson⁹.

En effet, une des caractéristiques inhérente à la chanson est d'être un acte de communication oral et auditif. Le corps devient alors l'outil liant paroles, musique et mélodies ; par extension, le corps et la voix deviennent les intermédiaires entre l'énonciateur et les récepteurs. Les chansons ne prennent véritablement vie que lorsqu'on les entend, lorsqu'elles sonnent. Joël July écrit que « la musique et la voix donnent aux mots un temps et un ton de prononciation qui les font résonner à la conscience et à la mémoire¹⁰. » La dimension corporelle nous a préalablement mené à l'éthos, notion plus abstraite quoiqu'essentielle ; maintenant la corporalité du chanteur se concrétise et devient physique.

4.1.2 Description du style

*Sur Fantaisie Militaire, Bashung n'avait jamais si bien chanté.
Sur celui-ci [L'Imprudence], il n'a jamais si bien parlé.
Son talk-over quasi permanent autorise,
en supprimant les dernières contraintes liées à la chanson,
des culminations dont seul Ferré ou Gainsbourg en France ont connu avant lui les vertiges¹¹.*

Les qualificatifs employés pour décrire le style vocal présenté sur *L'Imprudence* sont nombreux : chanté/parlé, récitatif, récitatif expressionniste, *sprechgesang*, chuchotement, déclamation désinvolte, talk-over, forme psalmodiée. Sur cet opus, Bashung va plus loin qu'il n'a jamais été dans cet esthétisme vocal. Avec lui, on ne peut pas parler de « chanteur à voix », ce pléonasme si fréquemment utilisé pour caractériser les chanteurs au registre large, capables de faire résonner de longues notes avec une technique vocale souvent irréprochable. Son approche plus singulière, et surtout plus sobre et subtile, ne compte pas beaucoup de précurseurs, mais ceux qui l'ont précédé ne sont pas n'importe qui : Gainsbourg, Ferré, Dylan. Ces artistes ont une voix unique et surtout reconnaissable. Cette personnalité vocale fait dire à Jacques Julien : « D'autres [voix], techniquement parfaites, ne sont que de

⁹ Stéphane Hirschi, *Chanson, L'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, Presse Universitaires de Valenciennes, coll. Cantologie/6, 2008, p. 19-20.

¹⁰ Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 90.

¹¹ Marc Besse, « Vertige de l'imprudence », *Les Inrockuptibles*, Paris, 16-22 oct. 2002, n° 360, p. 28.

jolies porcelaines froides. Il leur manque sans doute ce ‘grain de la voix’ dont parlait Barthes et qui est justement l’engagement personnel dans le texte¹². »

Le parlé, le *dit*, engendre évidemment des choix esthétiques et surtout de genre. Faire une chanson populaire ou essayer de devenir un artiste de variété avec une voix qui ne fera pas l’unanimité est un pari assez osé (pensons à Tom Waits), pari cependant que Bashung a relevé. Certains trouvent sa voix trop lasse, nonchalante et fatiguée, d’autres n’y trouvent pas assez de *pathos*, trop de retenue ou de neutralité. Malgré tout ce qu’on peut penser de cette façon de rendre un texte, deux principes méritent d’être défendus :

1- Il faut respecter le choix artistique imprudent qui va à contre-courant des modes et de ce qui tourne à la radio. Le choix artistique impose un respect et une écoute en conséquence.

2- Nous devons reconnaître le talent et la difficulté de transmettre ainsi un texte.

Les textes ont une grande importance dans les albums de Bashung. Comme l’a dit Jean Fauque précédemment, souvent les textes naissent avant la musique. Lorsque vient le moment d’enregistrer les paroles, l’interprète doit réussir à transmettre une émotion, même s’il ne chante pas fort et que ses mélodies sont restreintes. Stéphane Malfettes écrit : « mettre un texte en musique, ce n’est pas seulement le dire en chantant, mais en dire plus, provoquer une autre émotion¹³. » La transmission de cette émotion, bien que difficile, constitue une des forces de Bashung. À l’écoute de « Noir de monde », lors du premier refrain *qu’on me disperse/je suis noir de monde*, malgré l’aide musicale des cordes, il réussit à communiquer l’impuissance et l’envahissement qu’il ressent. Même phénomène dans « La Ficelle ». Le chant est un peu plus poussé, c’est-à-dire que l’on perçoit des inflexions de voix dans les refrains (*je suis les ils/je suis les elles/je suis la ficelle qui se tend*), on constate aussi un changement de voix par rapport aux couplets. Même à l’intérieur d’un petit registre, celui du parlé, il possède la clé pour « dire plus ». L’auditeur peut ressentir l’émotion même si elle est

¹² Jacques Julien, *op. cit.*, p. 103.

¹³ Stéphane Malfettes, *Les mots distordus, ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Éditions IRMA. coll. Musique et Société, Rock et littérature, Paris, 2000, p. 79.

minimale. Bashung dira même : « Quant à l'aspect récitatif, cela vient de très loin. Il faut trouver le ton pour dire certains textes¹⁴. »

Malfettes use d'un qualificatif très approprié, *récitatif expressionniste*¹⁵, que nous nous permettons d'emprunter pour décrire le style vocal de Bashung. Cette appellation prend racine dans le style *cold-wave* très en vogue en Angleterre au début des années 1980. Le groupe phare était Joy Division et le chanteur, Ian Curtis, avait une voix de gorge grave, torturée et à la limite du faux. La musique de Bashung, dans les années quatre-vingt, a souvent été qualifiée de *cold-wave*. Voici comment Malfettes définit ce « chant parlé ou récitatif expressionniste », définition qui correspond parfaitement au type de voix que nous associons à Bashung :

[...] une voix grave dont le profil dynamique plutôt haché peut, par moment, prendre des allures d'incantations [...] Ce rythme particulier tient à la présence de nombreux temps marqués ; on est alors plus proche d'une sorte de « chant parlé » ou de récitatif expressionniste. Nous appliquons ce terme dans son sens littéral et historique : chaque mot est expression, chaque mot possède une clarté expressive maximale qui est caractérisée par une prédilection pour des « états d'âme » excessifs comme le délire ou la folie. Le chanteur attaque les notes à une certaine hauteur puis laisse la voix dévier, glisser, monter ou descendre comme le fait la voix qui déclame, et comme ne le fait en principe jamais celle qui chante¹⁶.

L'expérience de l'artiste et l'ambiance de *L'Imprudence* le gardent de tomber dans un délire ou une folie expressive ; mais du point de vue du rythme et de la mélodie, ce qui est décrit ici correspond à ce qu'on entend. Derrière une apparente nonchalance et une absence d'interprétation, il y a un travail considérable pour que la performance enregistrée puisse permettre aux auditeurs d'accéder à ce qui n'est possible de ressentir qu'à travers l'intermédiaire de la voix. La neutralité avec laquelle Bashung énonce rejoint le travail d'un acteur par exemple : « L'absence d'interprétation est un choix de jeu et un véritable travail, il faut par acuité, vigilance, répétition, défaire chaque mot de sa coloration affective et de la

¹⁴ Patrick Amine, *Monsieur rêve encore*, p. 99.

¹⁵ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

tentation de l'éloquence¹⁷. » Bashung propose un style personnel et l'intérêt de sa voix se situe dans le travail et la singularité qui en émane.

Dans ses chansons, « Le Dimanche à Tchernobyl » ou « Dans la Foulée », pour paraphraser Jacques Julien, nous pourrions dire que : « Le maniérisme vocal de [Bashung] se caractérise par une exploitation plurielle de la voix¹⁸. » En effet, il utilise plusieurs styles vocaux. Il déclame et récite, mais se laisse aussi aller à certaines envolées vocales que l'on peut déceler par des finales de mots tenues ainsi que certaines syllabes sur lesquelles il fait résonner sa voix ou fait un trémolo. Il se promène dans un registre restreint, mais qui varie en fonction de ses choix interprétatifs et de ce dont la chanson a besoin. Si la musique crée des remous, il neutralise et calme son interprétation. Si au contraire la musique met l'accent sur le côté rythmique, comme dans *Jamais d'autre que toi*, son interprétation vocale est plus sentie et émotive. Ce style vocal se rapproche du « *parlando-rubato* », terminologie provenant de Béla Bartók, dont Jacques Julien cite la définition de Bruno Nettl : « [...] 'parlando-rubato' is a singing style in which emphasis is on the words, there is not much strict adherence to tempo and meter, and there is a substantial amount of ornamentation¹⁹. » Si on extrait la notion d'ornementation, cette définition sied bien au style de Bashung²⁰. Pour Jacques Julien, cette terminologie peut se résumer comme « la maîtrise d'un phrasé exceptionnel²¹ », phrasé qui puise sa liberté mélodique et rythmique dans le blues américain et dans son caractère improvisé.

¹⁷ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 80.

¹⁸ Jacques Julien, *op. cit.*, p. 103.

¹⁹ Bruno Nettl, cité dans Jacques Julien, *op. cit.*, p. 112. Traduction libre : Le *parlando-rubato* est un style de chant dans lequel l'accent est mis sur les mots. Il n'y a pas d'adhésion trop stricte au tempo et à la métrique et il y a une forte présence d'ornementations.

²⁰ Le *parlando-rubato* est une expression dont les deux termes proviennent de l'italien.

Parlando : Italianisme (« en parlant »). Dans l'art lyrique, l'indication implique un style de chant proche de la voix parlée [...]. Christophe Hardy, *Les mots de la musique*, Édition-Belin, 2007, p. 451.

Rubato : volé, en italien. Terme qui indique, sur une partition, que le passage à venir doit être exécuté avec une grande liberté rythmique [...]. Gérard Pernon, *Dictionnaire de la musique*, Éditions Ouest-France, Rennes, 1992, p. 258.

²¹ Jacques Julien, *op. cit.*, p. 112.

4.1.3 Performance

*Dorénavant, pour moi, l'émotion est plus importante que la démonstration*²².
-Alain Bashung

Boris Bergman, acolyte et alter ego des premiers albums, a dit : « Le mot prend tout son sens par le phrasé²³ ». Le phrasé²⁴ que Bergman mentionne évoque immédiatement une singularité, celle du chanteur, celui qui soutient et donne vie aux paroles. Bashung est reconnu pour l'originalité de son approche mélodique et rythmique. L'unicité de son débit constitue un élément de signature, une carte de visite. Pierre Grillet, l'auteur des paroles de « Madame rêve », dira même : « Je n'ai pas rencontré de chanteur au phrasé aussi impeccable, aussi ciselé. C'est le phrasé qui fait le chanteur²⁵. »

Le phrasé d'un chanteur pourrait correspondre au son d'un instrumentiste - le son de Miles Davis ou celui du guitariste Marc Ribot. Comme le grain de la voix, le phrasé d'un chanteur est unique et peut être une signature, une marque de *reconnaissabilité*²⁶. Ainsi Bashung possède son *son*, il a développé son phrasé. Il semble qu'il improvise, son débit n'est pas évident à reproduire, mais il est toujours là, au bon moment. Cette attitude nonchalante feignant l'improvisation rappelle ce que l'auteur Stéphane Hirschi nomme la posture de l'imposture : « Il s'agit du processus, aux sources mêmes du lyrisme, consistant à trouver l'expression juste d'une émotion qu'on *semble* vivre précisément au moment de son énonciation, alors qu'il s'agit du résultat d'un complexe travail d'élaboration artistique²⁷ ».

Tout phrasé est unique, lié à celui qui énonce, à la performance de son énonciation. Pour comprendre un texte de chanson, Paul Zumthor dit qu'il faut entendre et écouter la

²² Alexis Bernier, « Alain Bashung », *Rock et folk*, Paris, n° 424, décembre 2002, p. 68.

²³ Claire Baldewyns et Patrice Delbourg, « Parlez-vous le bashung ? », *L'Événement du jeudi*, EDJ, Paris, 29 janvier au 4 février 1987, no 117, p. 71.

²⁴ *Phrasé* : Art de grouper les sons de manière intelligente en dosant judicieusement les liaisons, les respirations et les accentuations. Considéré de tout temps comme un des éléments les plus importants de l'interprétation, le phrasé a été longtemps laissé à l'initiative des exécutants, sauf à les juger en fonction de lui. Marc Vignal (sous la direction de), *Dictionnaire de la musique*, Larousse, Paris, 2005, p. 659.

²⁵ Patrick Amine, *Monsieur rêve encore*, op. cit., p. 41.

²⁶ Stéphane Venne, *Le frisson des chansons*, Stanké, Montréal, 2006, p. 388.

²⁷ Stéphane Hirschi, op. cit., p. 47.

performance et non pas seulement lire le texte : « Seul l'emploi du texte donne réalité à la rhétorique qui le fonde ; seule son actualisation vocale la justifie²⁸. » Ainsi, les paroles doivent être rendues audibles. La performance crée une situation d'écoute dans laquelle le récepteur reçoit passivement l'énonciation. L'importance de la qualité de cette performance s'en trouve alors augmentée, puisque c'est sur elle que dépend la réceptivité de l'auditeur. Lorsque Zumthor parle de performance, il parle aussi de compétence dans la performance. Où se situe la compétence vocale de Bashung ? Sur *L'Imprudence*, sa voix se situe entre le parlé (« Jamais d'autre que toi ») et le chanté (« Faites monter »). Sa compétence se situe alors dans la justesse de son énonciation et de son interprétation. Malgré le peu de notes, malgré les mélodies courtes et libres rythmiquement, jamais il ne *sur-interprète* ou ne *sous-interprète*. Il touche toujours précisément à l'émotion et à la note :

Quand je chante, je choisis surtout la construction des phrases de façon à ce que le rythme s'accorde au tempo ou le casse selon la composition, le sens, pour éviter le ronronnement. Le phrasé peut être sur le tempo ou à côté, il n'y a pas de règle. Le phrasé raconte une humeur, de l'ironie ou un sens pas toujours musical, il crée l'émotion. Tout ça engage une suite d'accidents²⁹. -Alain Bashung

Son phrasé comporte beaucoup d'espaces et de silences. Bashung ne s'époumone pas, il laisse les arrangements musicaux se charger du *pathos*. Sa retenue et sa sobriété ont beaucoup à voir avec son éthos et sa *persona*. La performance n'est pas le fruit d'un hasard. Il s'agit d'une construction élaborée à partir de nombreuses répétitions et, très probablement, à partir de nombreuses prises :

Quand on chante, on prétend essayer de monter la voix, et le sens d'un seul coup peut disparaître, être trop grandiloquent. Alors, j'essaie de trouver des équilibres entre quelque chose de charnel, primaire et un début de réflexion - mais sans être grave, ni lourd... C'est toute une gymnastique³⁰. -Alain Bashung

La voix parlée doit se fondre avec la musique, qui elle doit soutenir et participer au *pathos*, par opposition à une chanson chantée avec volume et beaucoup d'émotion où la musique peut alors rester en arrière-plan, sans trop se soucier de participer à l'énonciation.

²⁸ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 147.

²⁹ Patrick Amine, *Monsieur rêve. Biographie, entretiens et chansons*, Flammarion, Paris, 2002, p. 119.

³⁰ Fred Hidalgo, « Hommage, Alain Bashung, Elsass blues », dans *Chorus, les cahiers de la chanson*, Nantes, Éditions du Verbe, no 68, été 2009, p. 142.

« Dans le *dit*, la présence physique du locuteur s'atténue plus ou moins, tend à se fondre parmi les circonstances. Dans le chant, elle s'affirme, revendique la totalité de son espace³¹. » Le mélange proposé sur *L'Imprudence* met de l'avant le travail conjoint de la voix et de la musique. Ensemble, ils remplissent l'espace sonore, comme une peinture sur laquelle le paysage revêt la même importance que le sujet en avant-plan.

Sa façon d'énoncer colore son éthos de chanteur depuis le début de sa carrière. Dans *L'Imprudence*, la trinité *auteur-chanteur-persona* est intéressante parce que le travail de l'un permet à l'autre de bien paraître. L'énonciateur est crédible parce que le chant est bien exécuté, et ce chant est bien fait parce que le texte est bien écrit. Finalement, l'auditeur croit en ce qu'il entend, il croit à celui qui lui parle. Jacques Julien écrit que : « Dans la chanson populaire, la voix a un nom, un visage, une manière. [...] On reconnaît aussi des types sociaux associés à un timbre, une diction, un accent, une hauteur. [...] Ce sont des rôles thématiques sociaux³². » À l'opposé du chanteur d'opéra qui enfle un costume et joue un personnage, le chanteur populaire se démarque et s'expose par sa voix. Le public considère le chanteur et l'homme comme une seule entité. Quel est le type social ou le rôle thématique associé à Bashung ? Celui du poète ou de l'aède ? Celui de l'homme cultivé ou du sage qui murmure pour être mieux écouté ? Laissons à chaque auditeur son imaginaire et ses références.

³¹ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 178.

³² Jacques Julien, *op. cit.*, p. 103.

4.1.4 Mélodies

*Il y a une vague d'artistes adeptes du parler/chanter,
sans doute parce que cela permet de construire des décors,
de créer des atmosphères qui se succèdent tout en racontant quelques petites choses³³.*

*On m'a tellement dit que je chantais fêlé, à coté,
que je dégueulais mon quatre-heures, en fait, je chante bleu. C'est-à-dire blues.
En bouche à bouche avec l'attente du public et l'émotion d'un instant,
il faut que les tripes roucoulent, merde³⁴!
-Alain Bashung*

Une des spécificités de la chanson populaire est d'être facilement reproductible, d'offrir des mélodies mémorisables que les auditeurs peuvent s'appropriier ou bien entonner avec le chanteur pour ainsi créer un instant magique d'unification et de symbiose. Tout n'est évidemment pas rose non plus. Mais une des raisons du succès d'une chanson peut être sa capacité à être chantée par le public. L'auditoire retient le contour mélodique d'un vers, et ce vers et la mélodie s'ancrent dans sa mémoire. Parfois il est même impossible de réciter un vers sans sa mélodie, et l'inverse est aussi vrai. À la question : Pourquoi déclamer plutôt que chanter ? voici ce que Bashung a répondu :

Les textes ont commandé eux-mêmes cette manière de la livrer. Des mélodies et des accords trop précis les auraient emprisonnés. Quand je livre une suite d'accords, un style à un musicien, c'est en espérant qu'il le brouille, qu'il le viole. J'aime la liberté. Sans doute parce que je me suis très tôt rendu compte de que je n'étais pas un très grand mélodiste. [...] À quoi cela sert-il de faire ce métier si c'est pour le faire moins bien que d'autres³⁵ ?

Concernant les mélodies de *L'Imprudence*, l'approche récitative risque leur disparition, du moins dans l'oreille distraite d'un auditeur. Cependant, comme Bashung le mentionne, elles sont présentes : « Trois notes peuvent constituer des mélodies dans un contexte particulier³⁶. » Courtes et plaquées sur des expressions de quelques syllabes (*tel Attila/tel Guillaume Tel, je suis noir de monde*), l'ambitus³⁷ des mélodies est restreint. Cet effet est

³³ Alexis Bernier, « Alain Bashung », *op. cit.*, p. 68.

³⁴ Claire Baldewyns et Patrice Delbourg, « Parlez-vous le bashung ? » *op. cit.*, p. 70.

³⁵ Alexis Bernier, *op. cit.*, p. 68.

³⁶ Patrick Amine, *Monsieur rêve*, *op. cit.*, p. 35.

³⁷ *Ambitus* : n.m. Étendue d'une mélodie, d'une voix, d'un instrument de la note la plus grave à la note la plus aiguë. (Le Petit Robert)

voulu par le chanteur : « Une mélodie trop présente, cadrée, donne parfois une indication à la fois trop précise ou totalement fausse³⁸. » Cette approche mélodique minimale offre quand même du mouvement, comme lors de ces passages : *en moi gronde une ville, grouille la foule dessaoulée/ses envies au hachoir*. Dans les refrains de « Faites monter », la mélodie vocale épouse le sens des mots : *faites monter l'arsenic/faites monter le mercure*. Les couplets de « Le Dimanche à Tchernobyl » proposent une mélodie toute simple, ce sont les changements d'accords de l'accompagnement au piano qui créent l'impression d'un développement mélodique. Dans « Je me dore », la performance vocale fait entendre beaucoup de mouvement.

En dehors de *L'Imprudence*, un bon exemple de chanson où la mélodie se fait très discrète derrière les paroles est « Osez Joséphine », chanson qui fut pourtant un immense succès. À propos de cette chanson, Pierre Mikailoff cite Bertrand Dicale :

C'est le premier tube de la chanson française qui est absolument inchantable ! En général, dans la chanson française, il y a une mélodie. Cette mélodie, on l'accompagne. La mélodie, c'est la mélodie du chant. Or là, si on s'amuse à chanter, il y a seulement des bouts de phrases musicales qui ne sont pas reliées entre eux. C'est une vraie mélodie lacunaire. Et c'est vraiment quelque chose qui, jusqu'à présent, n'existait que dans le rock anglo-saxon ou le jazz. C'est enfin une façon de faire entrer le son et le sens du chant comme une des « matières » de la musique. C'était ce dont tous les gens qui faisaient du rock en France rêvaient depuis les années soixante, et c'est Bashung qui réussit à le faire³⁹.

Sans accompagnement musical, la chanson est inchantable. Pourquoi ? la réponse se trouve au niveau rythmique, au niveau du phrasé unique de son interprète. Dans son phrasé, il laisse énormément de silences, de souffle, d'espace, de temps sonore. Les mots sont énoncés et restent suspendus, plutôt que d'être aussitôt dits aussitôt suivis, ils respirent dans les silences. Cet effet rend difficile la mémorisation, car en plus des mots, il y a un rythme à retenir et ce rythme n'est pas évident ni facile. Il tourne autour des temps forts, feignant le retard ou l'avance, c'est ce que l'on nomme le *rubato*. Nous pourrions dire la même chose au sujet des chansons et des mélodies de *L'Imprudence*.

³⁸ Patrick Amine, *Monsieur rêve*, op. cit., p. 35.

³⁹ Pierre Mikailoff, *Bashung Vertige de la vie*, Éditions Alphée, Monaco, 2009, p. 320-321.

Ce phrasé, cette approche mélodique et le sens du rythme sont ce qui singularise Bashung. Peu d'artistes peuvent chanter comme lui et encore moins oseraient proposer des chansons aussi difficilement mémorisables pour le public. Le rôle d'une chanson demeure celui d'entrer en contact avec un public, d'entrer dans sa mémoire, dans son quotidien et le pousser à deux choses : aller acheter le disque et aller acheter des billets pour le spectacle. Cela fait dire à certains que parfois Bashung ne fait pas des chansons, mais des « écoussons⁴⁰ », néologisme signifiant une chanson destinée à être écoutée par opposition à être chantée. Du point de vue de la réception, cette terminologie semble appropriée pour plusieurs chansons de *L'Imprudence*.

4.1.5 Traitement de la voix

Sur certaines chansons, la voix est traitée « comme un ingrédient musical dans le processus global de mixage⁴¹. » Dans « Le Dimanche à Tchernobyl » la voix transite à travers un filtre, qui, comme un appareil téléphonique, crée une distance. Elle n'est plus en avant-plan. Cela engendre un recul et une distance qui donnent l'impression d'une mise en abyme, d'être dans la tête de celui qui énonce, d'entendre son monologue intérieur. « Dans la foulée » et « Faisons envie » font aussi entendre une voix « machinée⁴² ». Le traitement de la voix fait penser à celui d'un instrument traditionnel. Cela est de plus en plus employé dans la chanson contemporaine, mais ce procédé n'est pas nouveau. John Lennon, chanteur des Beatles, n'aimait pas sa voix et demandait fréquemment à Georges Martin de la salir et de la trafiquer en lui rajoutant de la distorsion. La voix dans « Jamais d'autre que toi » a subi ce traitement, elle contient énormément de réverbération.

Mentionnons la quasi absence de *backing vocals*, de chœurs, d'harmonies vocales. Très employé dans la chanson, souvent lors des refrains, cet ajout d'une ou de plusieurs voix augmente l'intensité sonore et par conséquent l'intensité de ce qui est dit. Les deuxièmes voix sont subtiles mais présentes dans « Dans la foulée ».

⁴⁰ Bertrand Dicale, cité par Nicolas Moreau : « Entrevue avec Bertrand Dicale, L'air du temps », *L'info des musiques actuelles en Mayennes*, http://www.addm53.asso.fr/IMG/pdf/t38_bd.pdf, p. 5.

⁴¹ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 80.

⁴² *Ibid.*, p. 80.

Dans « Faisons envie », il y a un chevauchement de voix. Plusieurs fragments de prises de voix ont été agencés. Placés l'un à la suite de l'autre, cela peut créer un écho, l'un au même moment que l'autre, un unisson. Lorsque le mixage de ces fragments est différent, une voix plus à l'avant, l'autre à l'arrière, cela crée un effet déstabilisant. Cette approche est assez moderne dans la chanson pop, mais amplement utilisée dans la musique expérimentale et celle underground. Ce traitement de la voix, comme un autre instrument, fait dévier l'écoute des auditeurs. Une voix toujours à l'avant-plan peut finir par être lassante.

En résumé, Bashung a utilisé les caractéristiques inhérentes à sa personnalité vocale pour fonder son style de chant et d'énonciation. Il n'a pas modifié sa technique vocale pour qu'elle corresponde à ce qui est traditionnellement utilisé et entendu en chanson. Lorsque nous avons mentionné que *L'Imprudence* représentait pour nous un aboutissement stylistique, cela concernait aussi la dimension vocale. Non seulement nous pouvons entendre les origines du chanté-parlé dans les chansons « J'ai longtemps contemplé » (sur *Chatterton*, 1994) et certaines de *Fantaisie Militaire* (1998), mais cette esthétique avait été imaginée il y a bien longtemps : « Cette manière récitative et orchestrale, je l'ai envisagée à l'époque de *Play Blessures*⁴³. » Apprécier la voix de Bashung et des autres chanteurs qui ont une esthétique vocale similaire, c'est comprendre l'humour de Jean Cocteau lorsqu'il écrivit : « Le rossignol chante mal⁴⁴ »...

4.2 Le poème de Robert Desnos : « Jamais d'autre que toi »

Jusqu'à maintenant, la huitième piste de *L'Imprudence* a été intentionnellement ignorée. « Jamais d'autre que toi » diffère des autres chansons de l'opus et nous avons cru bon de lui consacrer exclusivement quelques pages. Lors de l'écoute de l'album, cette chanson passe inaperçue et ne détonne pas avec l'ensemble des douze autres. Sa courte durée peut certainement la faire passer comme la finale de la chanson précédente ou l'introduction de la suivante. En terme d'atmosphère et d'ambiance, elle s'imbrique parfaitement dans l'architecture de l'album, créant une courte pause moins lyrique et plus percussive, mais

⁴³ Patrick Aminc, *Monsieur rêve encore. Biographie et entretiens*, op. cit., p. 100.

⁴⁴ Jean Cocteau, *Le coq et l'arlequin, Notes autour de la musique, 1918*. Stock. Paris, 2009, p. 48.

thématiquement pertinente. En s'y attardant de près cependant, nous remarquons clairement sa différence.

Bashung est un artiste de la chanson qui, avec un collaborateur, fignole des textes spécialement écrits pour lui, adaptés à sa musicalité, à son phrasé et dont il est l'interprète. Cette chanson mérite qu'on l'investisse un peu car il s'agit d'un texte qui ne fut pas écrit ou créé pour lui, et aussi parce que ce n'est pas la réinterprétation d'une chanson déjà connue. « Jamais d'autre que toi » est originellement un poème de Robert Desnos, publié en 1927 dans le recueil *Les Ténèbres* et par la suite dans *Corps et biens*. Ce poème est repris textuellement, sans modification, et c'est le seul texte de l'album à ne pas être cosigné par Bashung. Alors que tous les morceaux font au minimum 3:38 et plus, celui-ci ne dure que deux minutes⁴⁵.

4.2.1 Genre et musique

Une des questions que l'on peut se poser concerne le genre de cette plage : est-ce que c'est une chanson ? Ce texte ne contient aucune des caractéristiques d'une chanson, il n'y a ni refrain ni couplets, il se présente plutôt comme un poème en prose, sans métrique rigide ni structure uniforme, dans lequel certains vers sont isolés, seuls entre deux strophes. Comme seule répétition, l'anaphore *jamais d'autre que toi* se fait entendre huit fois. Au plan musical, c'est l'absence d'une mélodie chantée qui surprend. Bashung recourt à un *parlé* très expressif, mais sans aucune inflexion chantée. C'est le morceau le plus récité de l'album. Comme le mentionne Christine Letellier, cette approche permettrait même de douter de l'appartenance du morceau au genre chanson : « Dans les formes qui s'éloignent plus encore de la chanson, le chant finit même par être abandonné. Parler de chanson est alors étymologiquement impropre et l'inclusion dans le genre générique de la chanson est elle-même abusive⁴⁶. » Alors comment considérer ce morceau ? Comme une chanson ? Comme

⁴⁵ Le livret indique deux minutes, tandis que le programme iTunes indique deux minutes et une seconde.

⁴⁶ Christine Letellier, « De la chanson à de nouvelles formes, texte/musique », dans *La chanson en lumière*, études rassemblées et présentées par Stéphane Hirschi, Colloque international des 24-27 avril 1996, Presses Universitaires de Valenciennes, Édition Camelia, coll. « Lez Valenciennes » no 21, 1997, p. 335.

un interlude ? Nous pourrions approcher ce morceau comme un poème mis en musique et non mis en chanson.

Au premier abord, l'accompagnement musical détonne. Le morceau débute par un rythme exécuté à la batterie et aux percussions qui engendre une ambiance urbaine. On se croirait au début du 20^{ième} siècle dans une usine d'un quartier industriel. Bruitage et dissonances colorent l'atmosphère. Par touches expressionnistes, la musique fait aussi entendre un mélodica, un vibraphone, un piano, un wurlitzer et une guitare électrique. Ceux-ci développent une ambiance aquatique en arrière-plan dont le son étouffé laisse peu de place aux aiguës. Cette ambiance crée un contraste avec les percussions, contraste qui finalement offre un bel équilibre. C'est, dans tout l'album, le deux minutes musicalement le plus intense, agressif et percussif. Jamais Desnos n'aurait imaginé pareil accompagnement musical pour sa déclaration d'amour...

4.2.2 La voix

Bashung rend le texte avec empressement, presque essoufflé. Sa voix est haletante et il récite avec une grande passion et conviction. C'est sur cette piste qu'il exploite à son maximum les possibilités émotives du *récitatif expressionniste*, appellation empruntée à Malfettes. Ses inflexions vocales suivent le rythme des phrases qui ne contiennent aucune ponctuation. Son interprétation suit un crescendo qui aboutit à l'exclamation *Quelle évasion !* Vers la fin, lorsqu'il énonce *Nous passerons d'autres lignes*, nous sentons qu'il s'est approprié le poème. Son essoufflement lors du *Et moi seul seul seul* marque aussi son investissement lors de l'interprétation.

Le poème est réactualisé dans un contexte d'album de chansons. Sa nouvelle existence passe par l'oralité du médium et l'outil principal utilisé pour transmettre ce texte est la voix de l'énonciateur, par opposition à la vue d'un lecteur de poèmes. Toute adaptation produit nécessairement quelque chose de neuf, et ici Bashung extrait du poème une émotion que seule la voix pouvait transmettre. Il ne traite pas ce texte comme les autres paroles du disque. Si un poème mis en musique est une « transposition inter-sémiotique d'un système de signes

à une autre, par exemple de l'art du langage à la musique⁴⁷ », Bashung préserve ce poème et son système de signes en ne l'interprétant pas comme des paroles d'une chanson. Il retire de son interprétation l'aspect mélodique et chanté propres à la transmission de paroles conventionnelles. La voix donne une nouvelle vie aux signes linguistiques du poème : « La voix peut émettre simultanément des sons musicaux et des mots intelligibles⁴⁸. » Les signes sont donc connotés par l'interprétation de Bashung. Le texte n'est plus seulement une suite de mots alignés sur le papier que le récepteur lit comme un poème. Avec l'ajout de la voix, de l'interprétation et du temps musical, la réception du texte se fait autant par les mots du poème que par la voix et l'interprétation.

Bashung n'est pas le premier à réciter de la poésie dans un contexte de chanson. Dans une étude sur le poète/chanteur Lucien Francoeur, Bruno Roy écrit : « à la manière de Jim Morrison des Doors, Francoeur est un 'récitant du rock'⁴⁹ ». Pour « Jamais d'autre que toi » et dans plusieurs autres moments de l'album *L'Imprudence*, nous pouvons aussi dire de Bashung qu'il est un « récitant ».

4.2.3 L'adaptation d'un poème dans l'univers de la chanson

Puisque la mise en musique de poèmes est une chose fréquente dans l'univers de la chanson⁵⁰, questionnons-nous sur le statut du texte même. Le poème perd-il son statut artistique lorsqu'on lui colle une musique ? Malfettes s'est penché sur cette question : « Les textes littéraires changent de 'statut artistique' en passant du livre au disque : le fait de devenir des paroles de chansons est susceptible de les priver de leur 'artacité' dans la mesure où ils ne bénéficient alors plus de la même attention esthétique⁵¹. » Bashung prive-t-il le poème de Robert Desnos de son *artacité* ? Ne lui donne-t-il pas au contraire une deuxième vie en le sortant de son recueil, en le révélant et en l'offrant à un public plus large que celui qui consomme habituellement de la poésie ? Le moyen de la réactualisation compte peu.

⁴⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Paris, (1963) 1981, p. 86.

⁴⁸ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁹ Bruno Roy, « Préface », dans Lucien Francoeur, *Rock-Désir, chansons*, VLB, Montréal, 1984, p. 11.

⁵⁰ Pensons à Claude Léveillée, Gilles Vigneault et Robert Charlebois, à Gainsbourg et Vasca, à Ferré et Brassens qui ont mis en musique des poèmes de poètes tels Baudelaire, Aragon, Rimbaud et Verlaine.

⁵¹ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 72.

L'important demeure la diffusion de la poésie de Desnos et l'existence de son nom et de son art dans la culture contemporaine. Le texte et les mots demeurent les mêmes, peu importe le contexte. Cela rejoint l'idée de Paul Valéry, qui n'avait peut-être pas envisagé la chanson, lorsqu'il écrivit que : « le poème ne meurt pas pour avoir servi ; il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être⁵². » Le passage d'un statut à l'autre comporte beaucoup de changements. Créé pour être lu à la vitesse désirée par le lecteur, sans accompagnement, le texte prend maintenant vie à travers l'énonciation d'un chanteur, son existence passe par l'oralité.

Quant à la littérarité du poème et à son statut de texte littéraire, est-ce que tout cela disparaît lorsque le poème est accompagné musicalement ? Malfettes pose la question de l'adaptation rock d'un texte littéraire, mais nous croyons que cela peut aussi s'appliquer à ce que Bashung fait : « Le texte littéraire qui devient une chanson rock subit des transformations qui risquent d'affecter réellement son intégrité et donc sa réception ; la littérature survit-elle à l'adaptation⁵³ ? » Malfettes répond à sa propre question ; pour lui, il n'y a aucun doute sur la littérarité du texte : « le texte reste littéraire même quand il ne fonctionne pas comme tel⁵⁴ ». Les mots n'ont pas changé, seulement le contexte : « Parce qu'une chanson est généralement constituée de paroles et de musique, le rock possède a priori les moyens de préserver, en tant que tel, le texte littéraire sollicité⁵⁵. » Vu ainsi, Desnos n'a pas à s'inquiéter, son poème demeure poème.

La présence de ce poème participe aussi à un autre niveau. Adapter un poème institutionnalisé et réussir à l'incorporer de façon cohérente dans un discours affecte l'éthos de celui qui l'emprunte. La *persona* se colore de ce poème et de cette culture littéraire, d'autant plus qu'on a souvent rapproché Bashung des poètes surréalistes en raison de leur amour commun des jeux de mots et des images saugrenues. Comme un appel à la tradition

⁵² Paul Valéry, cité dans Hugues Marchal (dir. publ.), *La poésie, « XXIV-Valéry »*, Flammarion, GF Corpus, Lettres, Paris, 2007, p. 131.

⁵³ Stéphane Malfettes, *op. cit.*, p. 72-73.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 73.

poétique française, Joël July mentionne que : « les emprunts incarnent une démarche intelligente de mise à l'honneur, de coup de chapeau⁵⁶. »

Le chanteur propose un intertexte. L'intertextualité peut se définir comme la « circulation des textes dans la mémoire d'une collectivité et des individus qui la composent⁵⁷. » Il se crée en conséquence un dialogue avec les auditeurs : comme avec l'utilisation de noms propres et de lieux géographiques, la présence de ce poème crée une connivence entre lui et ceux qui auront reconnu l'origine de ce poème. Bashung a déjà réinterprété des chansons connues, ce qui fait dire à Lucienne Bozzetto-Ditto : « le recours à des 'standards' parfois d'ailleurs très retravaillés propose également une sorte de dialogue entre les auditeurs et la chanson⁵⁸. » Le dialogue prend ici racine dans une culture commune, puisque Bashung puise dans un « fond commun⁵⁹ ».

Cet emprunt dans l'histoire littéraire rappelle la notion d'archive liée à la paratopie. Pour Dominique Maingueneau, tout discours littéraire, et donc tout discours *chansonnier*, « est pris dans une relation essentielle à la mémoire. Tout acte de positionnement implique ainsi un certain parcours de l'archive littéraire, la redistribution implicite ou explicite des valeurs qui sont attachées aux traces léguées par une tradition⁶⁰. » Les valeurs littéraires et culturelles rattachées à ce poème, quelles qu'elles soient, déteignent sur Bashung, sur sa *persona* et sur les autres textes de *L'Imprudence*. En procédant ainsi, non seulement Bashung appelle la mémoire des chanteurs mentionnés plus haut et ayant fait ce type d'emprunt textuel, mais il offre un nouveau regard sur un texte déjà connu.

⁵⁶ Joël July, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁷ Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Discursivité et (trans)textualité : La comparaison pour méthode. L'exemple du conte », dans Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (dir. publ.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Presses Universitaires du Mirail, Nancy, 2004, p. 44.

⁵⁸ Lucienne Bozzetto-Ditto, « Chanson, lieu commun » dans Stéphane Hirschi (dir. publ.), *La chanson en lumière*, Presses Universitaires de Valenciennes, Édition Camelia, coll. « Lez Valenciennes » no 21, 1997, p. 274.

⁵⁹ Joël July, *op. cit.*, p.149.

⁶⁰ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopies et scène d'énonciation*, Arman Colin, Paris, 2004, p. 127.

4.2.4 « Jamais d'autre que toi » à l'intérieur de *L'Imprudence*

Outre l'intertextualité, la connivence avec le public et les valeurs littéraires rattachées à la poésie, pourrait-on envisager la pertinence du texte de Desnos à partir de sa relation avec les autres textes de *L'Imprudence* ? Si on observe le registre langagier, le vocabulaire et les procédés, on peut dégager des liens avec les autres textes, liens qui justifient sa présence.

-L'anaphore *Jamais d'autre que toi* rappelle les nombreuses autres anaphores et répétitions stylistiques de l'album et crée une cohésion et une continuité qui facilitent l'inclusion.

-*Ce navire à l'ancre tu peux couper sa corde* répond à *je suis la ficelle qui se tend* (« La Ficelle »)

-*C'est le dimanche marqué par le chant des rossignols* renvoie évidemment à *le dimanche à Tchernobyl*.

-Les deux expressions *Nous passerons d'autres lignes* et *Quelle évasion !* rappellent les isotopies du départ et des frontières de « Noir de monde » et de « L'Irréel », ainsi que les vers de « Je me dore » : *mes amours je les ai sur le bout de la langue/elles me reviennent à chaque frontière*.

-Les expressions *forêts ténébreuses* et *buissons d'orties, barreaux de cuivres vert-de-grisés, seule comme le lierre fané des jardins* s'intègrent bien au registre soutenu des autres chansons.

-L'isotopie de solitude qui traverse ce poème (*en dépit des étoiles et des solitudes, l'aigle prisonnier, la rue solitaire, seul seul seul comme le lierre fané des jardins/de banlieue seul comme le verre*) rappelle les monologues intérieurs de « Noir de monde » et de « L'Irréel ».

-Quant à la déclaration d'amour, qui est la raison d'être de ce poème, elle rejoint évidemment les thèmes de l'amour et des relations humaines qui traversent *L'Imprudence*. L'ordre des chansons fait que « L'Irréel » et sa question *y seras-tu* précède cette déclaration d'amour qui elle est suivie de la chanson/question « Est-ce aimer ».

Ces relations avec les douze autres chansons éliminent les doutes quant à la pertinence de sa présence dans *L'Imprudence*. Que l'on connaisse ou pas l'histoire de « Jamais d'autre que toi », ce texte s'insère parfaitement et contribue de manière équivalente au développement de l'isotopie générale de l'album.

Bashung aurait pu choisir énormément de textes ou adapter des chansons déjà connues. Le fait qu'il ait choisi ce poème en dit long sur son travail d'artiste et sur son désir de créer un bon album homogène. Ce n'est pas un symptôme de paresse de sa part ou une voie d'accès facile empruntée pour des raisons commerciales ou pécuniaires. Le choix de ce texte tient plutôt à sa qualité littéraire, à la thématique qu'il développe et à la couleur qu'il ajoute à l'album.

Nous pourrions donc dire que Bashung, en reprenant « Jamais d'autre que toi », non seulement donne une seconde vie au poème en l'exposant à un nouveau public, mais il le dé-contextualise en le sortant du recueil, pour le re-contextualiser à l'intérieur de *L'Imprudence*. Ce poème mis en musique doit être reçu en relation avec l'album qui l'abrite. Bashung utilise les mots de Desnos et y ajoute sa voix et son interprétation pour transmettre une émotion qui est cohérente avec l'œuvre globale et non pas un aparté. Bien que court, ce morceau n'est pas un interlude ou une pause dans le déroulement du discours de l'album. Thématiquement, il s'intègre très bien à l'intérieur des questions soulevées. Musicalement, cette piste réveille l'auditeur avec un arrangement plus percussif et agressif, mais sans toutefois s'étendre en longueur et ruiner l'atmosphère générale de l'opus. Finalement donnons la parole à Bashung lui-même pour qu'il nous explique la présence de ce poème : « C'était moins pour sa poésie que pour le sujet : l'amour unique...C'est le regret de se dire qu'il est impossible ou presque, aujourd'hui, d'envisager l'amour unique⁶¹. »

⁶¹ Philippe Richard, « Alain Bashung. Le romantisme et l'imprudence », *Chorus, Les cahiers de la chanson*, Paris, n° 42, hiver 2002-2003, p. 63.

4.3 Le poétique dans *L'Imprudence*, ou la possible poéticité de la chanson

*Je ne me prends ni pour un littéraire, ni pour un musicien,
mais il y a un endroit où je me sens exister un petit peu et où je souhaite que d'autres me rencontrent,
ce qui est le but de chaque artiste. Je ne sais pas toujours où est le fil rouge*⁶².
-Alain Bashung

*Le rock [...] c'est affirmer que tout peut être poétique*⁶³.
-Boris Bergman

Cette section est une réflexion sur une dimension de l'écriture chansonnière qui nous fascine. La présence, dans les textes de *L'Imprudence*, de ce que le domaine littéraire nomme la poéticité, demeure un fait flou qui demande à être démontré. Bashung a souvent reçu le qualificatif de poète parce que ses textes ont ce petit quelque chose qui les différencie des autres chansons populaires que l'on peut entendre à la radio. Peut-être que ce petit *je ne sais quoi* est cette idée de poéticité. Nous pourrions aussi poser la question de la *possible* présence d'une poéticité dans la chanson en général. Cependant, puisque nous connaissons l'étendue des recherches dans le domaine littéraire, ainsi que la difficulté à cerner l'objet même de cette recherche, nous ne choisirons nos exemples que dans *L'Imprudence*. Nous croyons qu'il y a des moments dans les textes où l'effet poétique est fort. La notion de poéticité que l'on veut démontrer doit alors ici se concevoir comme suit : « appeler 'poéticité', ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre poétique⁶⁴. » Cette définition est presque une tautologie, mais c'est un point de départ.

Aborder la dimension poétique d'un texte s'avère assez complexe. Comme l'écrit Jakobson, « son objet n'est pas l'œuvre, ni même la littérature en tant que collection d'œuvres, mais la littérarité⁶⁵. » Ainsi, définir la littérarité de textes qui ne prétendent même pas à ce titre est une chose délicate... Cependant, nous croyons que le contexte nous le permet. Georges Molinié écrit :

⁶² Alexis Bernier, « Alain Bashung », *Rock et folk*, Paris, n° 424, décembre 2002, p. 68.

⁶³ Philippe Barbot, *Bashung*, Flammarion, J'ai lu, Librio Musique, Paris, 2000, p. 22.

⁶⁴ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, José Corti, Paris, 1995, p. 12.

⁶⁵ Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Presses Universitaires de France, PUF, Paris, 2002, p. 469.

Un discours littéraire est un discours reçu comme littéraire : on le dira donc marqué. Marqué de quoi ? du ressentiment, de l'évaluation de littérarité. [...] Un discours peut être reçu comme marqué en tant que généralement littéraire, comme appartenant à un genre ou s'inscrivant dans une subversion des genres, comme singulier à l'intérieur d'un cadre donné⁶⁶.

Partons alors avec l'idée que nous considérons et recevons les paroles de *L'Imprudence* comme marquées de littérarité. De là, ces textes que nous considérons littéraires n'ont pas d'autres buts ni d'autres fins que la littérarité même, que la poéticité même, ils n'ont d'autres buts que d'émouvoir le récepteur. Molinié condense ces idées en ces mots : « L'acte verbal caractérisé comme littéraire est perlocutoire, ou rien ; la littérarité, c'est la performativité absolue du langage en fonction poétique, c'est-à-dire l'acte de création d'un objet langagier dont le référent est sa propre fin⁶⁷. » Les chansons de *L'Imprudence* ne transmettent pas de message contestataire et n'ont pas d'intentions éducatives, leur but n'est qu'esthétique, artistique et poétique.

Climat poétique

*Dans les chansons, il y a parfois une tournure de phrase ou
un ensemble qu'on peut appeler « démarche poétique »,
mais la poésie peut aussi être trois mots sur un mur⁶⁸.
-Alain Bashung*

L'idée de poéticité est difficile à défendre lorsque le principal auteur en nie la présence. Bashung mentionne plutôt la possibilité de déceler une « démarche poétique » dans certaines tournures de phrases. Nous n'essayons pas de convaincre que la chanson est un poème ou qu'elle peut transmettre la même charge poétique. Nous avons vu que leurs rôles et buts sont différents et que les stratégies d'écriture ne sont pas les mêmes. La chanson contient en plus une dimension musicale non étrangère à l'émotion, au ressenti et à l'établissement d'une atmosphère. Cependant, il est possible de prétendre au développement d'un « climat poétique », appellation provenant conjointement de Bruno Roy⁶⁹ et de Christian Hermelin et

⁶⁶ Georges Molinié, *La Stylistique*. PUF, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1997, p. 91.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁸ Patrick Amine, *Monsieur rêve. Biographie, entretiens et chansons*, Flammarion, Paris, 2002, p. 119.

⁶⁹ Bruno Roy, « Chansons et poésie : de belles intentions pédagogiques » dans Vincent Charles Lambert (dir. publ.), *Leçons de poème*, Montréal, Éditions Nota Bene, Cahier du Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau, 2008, p. 27-37.

qui renvoie à la possibilité qu'une chanson ou qu'un album puisse transmettre des émotions fortes, puisse faire rêver ou au moins décrocher du réel et puisse pousser un auditeur au-delà du confort quotidien du langage :

Il est évident qu'une chanson peut baigner dans un « climat poétique » au même titre qu'un film, qu'un roman, qu'une pièce de théâtre, qu'une toile. Mais qu'entend-on par climat poétique ? Le joli, le halo de rêve entourant une réalité ? En certains cas peut-être, mais aussi sans doute et surtout, cet appel à pénétrer au-delà des apparences d'une réalité pour la découvrir en son intime, dans son mystère et dans son inconnu. La chanson s'entend assez bien à faire du « joli », elle sait aussi faire rêver. Elle a plus de peine, tout attachée qu'elle est à faire comprendre immédiatement, à laisser place à l'indicible : il ne semble pas qu'elle en soit incapable⁷⁰.

C'est de cette poéticité dont nous voulons parler. Nous tentons d'aborder non pas la poéticité clichée qui apparaît bêtement lorsque tout est flou ou encore lorsqu'on ne comprend rien, mais, plutôt celle qui émane des réécoutes, celle qui doit se faire apprivoiser, celle qui s'apparente à un bon arrière-goût, celle qui touche si on lui laisse le temps ; en fait, celle possible dans une chanson. Et comment est-ce possible ? Comment un climat poétique peut-il se développer dans le cadre d'une chanson ? Christian Hermelin apporte l'ébauche d'une réponse :

Plus que le poème dans sa forme contemporaine, la chanson se soumet à des règles ; elle a davantage le souci de la communication. Plus que le poète, l'auteur-compositeur-interprète cherche à se faire entendre et au besoin se faire chanter. Cela le rend suspect auprès des intégristes de la poésie, à juste titre soucieux de préserver sa part d'incommunicable. Mais de plus en plus, on peut entendre des chansons qui conservent leurs secrets et ne se révèlent que lentement à l'auditeur : l'enregistrement le permet qui favorise la réaudition et l'écoute, seul ou en petit groupe⁷¹.

Notre réponse à la question de la *possible* poéticité en chanson trouve ici une de ses origines. Pour nous, la poéticité *chansonnière* n'est possible qu'à partir de la notion de réaudition et de répétition. Comme dans l'examen stylistique, où la répétition peut être l'indice de la présence d'un style, celle-ci est la première indicatrice de la présence d'un climat poétique et/ou d'une dose de poéticité. Nicolas Ruwet énonce que « la propriété

⁷⁰ Christian Hermelin, *Ces chanteurs que l'on dit poètes*, L'école des loisirs, coll. « Données actuelles », Paris, 1970, p. 109.

⁷¹ Christian Hermelin, *op. cit.*, p. 109.

fondamentale et commune du langage musical et du langage poétique est la répétition⁷² ». Il renvoie ainsi à Jakobson : « la projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. » Le texte de chanson est donc un lien, un pont entre la musique et la poésie.

Les répétitions

Dans l'introduction de son livre *Théorie de la poéticité*, Jean Cohen écrit :

Un taux de redondance est toléré et même exigé par le discours. Mais non pas une redondance totale qui le rend inutile. [...] Or le langage poétique est rempli de telles redondances, internes ou externes. [...] On peut considérer le discours poétique tout entier comme une immense redondance, une répétition perpétuée⁷³.

La répétition ne peut qu'élever tranquillement vers le sublime. Il n'y a pas d'autres choix. Lire ou entendre un vers ou une expression à répétition, dans un état de réceptivité propice à la poéticité, permet d'avancer, faire un pas et un autre, à chaque fois, vers une émotion, une constatation, une interprétation ou une nouvelle compréhension. Chaque pas rapproche du potentiel sémantique de chaque mot, chaque répétition construit le langage et ainsi tend vers le sublime, terme cher à l'univers poétique. Cela rappelle la transcendance que certains auteurs désignent comme but ultime de la poésie.

Dans l'analyse des textes de *L'Imprudence*, nous avons abordé les nombreuses répétitions d'anaphores, celles des vers clés, les leitmotivs langagiers, les formes impératives et interrogatives et l'emploi de références culturelles. Ce n'est pas la présence des différentes expressions qui crée le climat poétique, mais la répétition de ces mêmes figures, répétitions qui sont écrites. Il n'y a pas de « bis », de barres de reprises, d'omission ou d'oubli. L'écriture des multiples « *laisse venir* » dans « Tel » et dans « L'imprudence », celle des « *mes bras connaissent* » dans « Mes Bras » et des « *tu m'irradieras encore longtemps* » dans « Le Dimanche à Tchernobyl », démontre le rôle musical (forme) et sémantique (fond), et surtout le choix (contenu) de la répétition au profit d'une autre locution. Jakobson écrit :

⁷² Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 10.

⁷³ Jean Cohen, *op. cit.*, p. 24.

La mesure des séquences est un procédé qui, en dehors de la fonction poétique, ne trouve pas d'application dans le langage. C'est seulement en poésie, par la répétition régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical – pour citer un autre système sémiotique⁷⁴.

Cette attention dans l'écriture et dans la transcription des paroles permet de visualiser sur la page le temps musical qui passe et cela s'inscrit dans la fonction poétique du message. Les chansons « L'Irréel » et « Est-ce aimer » présentent des répétitions de trois et cinq « *y seras-tu* » et de quatre « *est-ce aimer* ». À la lecture de ces blocs de répétitions, un temps d'énonciation est sous-entendu. Un pont est ainsi créé entre le langage musical et le langage écrit et chanté. La répétition d'expressions sous-entend que l'autre système sémiotique continue à « transmettre » des informations. De plus, l'effet du nombre impair de répétitions est inattendu – la norme quantitative en chanson est plutôt de l'ordre binaire, deux ou quatre, plus utilisé dans la musique occidentale. Nous avons donc devant nous un écart face à une norme et, pour Jean Cohen, l'idée d'écart est primordiale dans une définition de la poéticité.

Il est aussi intéressant d'observer et de comparer les deux chansons mentionnées ci-haut avec « Le Dimanche à Tchernobyl ». Sur papier, l'espace entre les répétitions finales du vers « *tu m'irradieras encore longtemps* » est d'un saut de ligne. Cela contraste avec « Est-ce aimer » et « La Ficelle » dont les répétitions sont collées, sans saut de ligne, sans espace entre les vers. Comment expliquer cet usage de la page autrement qu'en lien avec la musique et avec ce que Jakobson a écrit ci-haut ? Le blanc entre les « *tu m'irradieras encore longtemps* » indique visuellement l'expérience du temps musical. Musicalement, entre ces répétitions, il y a plus de changements qu'entre celles des deux autres chansons. L'espace laissé vierge du système écrit fait donc référence au langage musical. Le blanc du texte équivaut à un moment instrumental. Sur la page, lorsque les vers répétés sont collés, ils servent à meubler l'espace sonore réservé aux paroles. Lorsqu'ils sont espacés, ils signifient un retrait de la voix et des paroles au profit du langage musical. Les répétitions jouent encore le rôle d'un liant et d'un pont entre les deux langages.

⁷⁴ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, (1963) 1981, p. 221.

L'écart

La langue est un ensemble de règles et de normes connues et acceptées par les deux agents d'une situation de communication - le locuteur et le destinataire. Cette langue, peu importe de quel système sémiotique elle provient - musique, écriture, peinture - demande une organisation et un respect de ses règles. Mais la langue ne peut pas se définir qu'à partir de ses règles ; comme Jean Cohen l'indique, les règles du langage sont flexibles : « Ces règles, parce qu'implicites, sont plus souples⁷⁵ » que celles d'une partie de football ou d'un jeu d'échec. Il poursuit : « Mais la normativité de la langue n'implique aucun normativisme. Nul n'est tenu de respecter les règles. Tout dépend de la fonction du langage. Et précisément, ce que j'ai voulu montrer, c'est que la fonction poétique non seulement tolère mais encore exige la transgression systématique de ces normes⁷⁶. » Ainsi, pour Cohen, produire un énoncé qui dévie et crée un écart par rapport aux normes de ce langage est une façon d'atteindre un degré de poéticité. Ce qui peut être considéré poétique relève des écarts linguistiques sur l'organisation syntagmatique du texte. Tout procédé qui sert à transformer ou à ajouter au sens des mots pourrait être envisagé comme source de poéticité, parce qu'ainsi, le langage ne sert plus seulement à informer. Par contre, cela doit être fait en toute connaissance de cause : « Mais on peut faire des fautes en sachant que ce sont des fautes⁷⁷. » Ceci nous amène aux catégories déviationnelles de Cohen. La notion d'écart, dans le contexte de la chanson, peut se situer sur deux niveaux. Le premier : écart par rapport à la langue française. Le deuxième : écart par rapport à la norme de la chanson.

L'invention et l'innovation du langage peuvent s'inscrire dans les catégories déviationnelles. Les jeux de mots, les reformulations de proverbes, de clichés et d'expressions figées enrichissent tous le climat poétique en créant un écart par rapport à la langue dite normale. Elles rendent compte du désir de l'auteur d'abstraire le texte du concret et du mimétisme pour tenter de mieux dire, de dire autrement, de trouver une nouvelle façon de dire le monde. Le théoricien Laurent Jenny éclaire cette idée : « La littérature, comme les

⁷⁵ Jean Cohen, *op. cit.*, p. 20.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

autres arts, vaut moins par ses mythes que par la façon dont ces mythes accompagnent, masquent, et parfois provoquent des inventions esthétiques qui ont une valeur propre d'innovation formelle et idéologique⁷⁸. »

Ainsi lorsque l'intention d'un auteur est de trouver une nouvelle manière de dire le monde, nous pouvons induire de sa démarche qu'elle contient du poétique. Le public aborde alors l'œuvre en état de réceptivité face aux propositions poétiques. Nous incluons dans ce genre d'écart les expressions suivantes : « à l'article de l'amour » (L'Irréel), « devant l'obstacle/tu verras/on se révèle » (Tel), « et les ronces de piquer/ce coin d'azur/si bleu soit-il » (Dans la foulée), « je me tue à te dire/qu'on ne va pas mourir » (Mes Bras) et « je suis pas cruel/juste violent » (La Ficelle). Bashung invente des formules pour exprimer ce que le langage normal ne peut l'aider à faire. Cohen postule aussi que l'on peut déceler le style d'un poète à partir de l'écart que ses écrits entretiennent avec les normes langagières : « le poète ne parle pas comme tout le monde. Son langage est anormal, et cette anormalité lui confère un style⁷⁹. »

L'expérience esthétique provoquée par ces vers questionne notre rapport à la langue. Ainsi, l'inversion, qui « n'est qu'une des formes multiples de la déviance grammaticale⁸⁰ » peut aussi être perçue comme un type d'écart. Parfois, ce procédé permet la rime en fin de vers et l'effet poétique n'est pas nécessairement grandiose, mais à petites doses, cela enrichit le climat poétique : « du fond de ma boutique/monte un cantique » (Faites monter), « mes amours je les ai sur le bout de la langue » (Je me dore), « en moi gronde [...] à moi s'agrippent [...] circulent des rumeurs » (Noir de monde). Nous pouvons aussi inclure dans la catégorie des écarts, l'usage de formes grammaticales rares : « dussé-je boire [...] dussé-je croiser le fer » (La Ficelle), « qu'on me disperse » (Noir de monde).

Pour prouver l'effet poétique des écarts, Cohen propose de reformuler l'expression selon sa forme correcte et usuelle. L'effet poétique s'en trouve alors grandement altéré. Pour lui, il

⁷⁸ Laurent Jenny, « Introduction », dans *La fin de l'intériorité*, PUF, Paris, 2002, p. 4.

⁷⁹ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1978, p. 12, cité dans Hugues Marchal (dir. publ.), « Introduction », *La poésie*, Flammarion, GF Corpus, Lettres, Paris, 2007, p. 40.

⁸⁰ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, p. 108-109.

y a une « corrélation constante entre l'annulation de l'écart et la disparition de la poéticité⁸¹. » Dans « Noir de monde », *en moi se vautrent des divans/de l'aorte à la carotide/circulent des rumeurs/à faire pâlir*, les inversions reformulées perdent de leur impact : *des divans se vautrent en moi/de l'aorte à la carotide/des rumeurs circulent/à faire pâlir*. Lorsque l'on reformule les expressions inventées « *devant l'obstacle/tu verras/on se révèle* » (on se relève) (Tel), la nouveauté de l'invention apparaît alors comme un important indice de poéticité. Le même phénomène se produit dans « L'Irréel » : *c'est l'heure où je me glisse/dans les interstices/à l'article de l'amour* (à l'article de la mort). L'écart ajoute et crée des significations. Dans « Dans la foulée » : *elle avait le miracle facile/la victoire au bout des cils*, substituons *cils* par *doigts* et les vers perdent non seulement une parcelle de cette poéticité, mais ils perdent aussi la rime.

L'ambiguïté

*La société veut être bercée.
Il serait singulièrement imprudent
de conduire ses pensées comme pour s'instruire soi-même d'abord
et de trop se soucier du vrai⁸².
-Jacques Muglioni*

Dans la section sur les isotopies, nous avons démontré que chacune des chansons développait parallèlement deux ou trois isotopies. Lors de l'écoute ou de la lecture des paroles, il en découle une certaine ambiguïté. Cette ambiguïté peut être considérée comme une source de poéticité si elle est la conséquence d'un développement polysémique et non d'une maladresse d'écriture. Pour Daniel Delas, la polysémie implique une pluralité de référents et c'est dans cette relation confondante que se trouve l'embryon poétique : « On dira aussi que le texte poétique est ambigu dans la mesure où son référent l'est⁸³. »

Cette ambiguïté se retrouve aussi à l'intérieur des textes, parmi les *mots* choisis. Cohen mentionne que certaines informations relatées dans un discours peuvent faire dévier

⁸¹ Jean Cohen, *op. cit.*, p. 30.

⁸² Jacques Muglioni, « Éloge de l'imprudence », dans *L'Enseignement philosophique*, Revue de l'association des professeurs de philosophie de l'enseignement public, Paris, vol. 42, n°5, mai-juin 1992, p. 37.

⁸³ Daniel Delas, *Poétique/pratique*, Éditions Cedic, coll. « Textes et non-textes », Lyon, 1977, p. 19.

l'attention. Ces expressions créent un écart langagier en ce sens qu'elles n'apportent pas de précision au premier degré, leur présence et leur apport informatif au propos général ne sont pas essentiels à la compréhension globale du texte. Pour le théoricien, ces expressions, qui contiennent souvent des adjectifs, sont riches en poéticité. Il écrit : « comme si sa signifiante poétique était proportionnelle à son insignifiante informationnelle⁸⁴ ». L'inutile peut donc être poétique. Pour Daniel Delas, cela ne fait aucun doute : « Ne communiquant guère d'information, le texte poétique fait de l'ambiguïté un constituant premier et une source de 'richesse'⁸⁵. » L'idée est simple à démontrer, il suffit souvent d'enlever l'adjectif pour constater que le vers perd de sa richesse poétique. Par exemple, dans « Je me dore » : « *J'ai vu le ciel tourner au violet* », dans « Faites monter » : « *un hymne à l'amour aurifère* ». Dans la chanson « Est-ce aimer » :

*rejoindre là-bas
les troupeaux de regrets
s'il suffisait de s'offrir
au premier volcan venu*

Les mots *là-bas* et *venu* ne sont pas essentiels à la compréhension. Cependant, si on les supprime du texte, celui-ci perd de sa finesse et de sa richesse. L'adjectif *imbuvable*, dans la métaphore « *ce désert imbuvable* », ajoute lui aussi à la poéticité du texte. Le même phénomène de non-pertinence se retrouve dans « Le Dimanche à Tchernobyl » : *la rougeur des canaux, cerveau vaisselle/chaque jour se rit de moi/indolore*.

L'idée d'insignifiante informationnelle se voit aussi dans les déterminants utilisés, Bashung reste flou dans ses quantités. Dans « Faites monter », il mentionne : *un peu d'espoir, ça d'épaisseur, une pincée d'orgueil, un peu de gâchis et une poignée d'orages*. Aucune de ces quantités ne précise le texte, mais l'ensemble de ces imprécisions ajoute certainement au sens global des paroles. Dans « L'Irréel », le narrateur nous fait croire qu'*un jour il ira vers l'irréel, vers une ombrelle* ; il nous indique qu'*une vague idée me guide/c'est l'heure où je me glisse*. Ces éléments temporels suggèrent, mais n'indiquent jamais un moment précis.

⁸⁴ Jean Cohen, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁵ Daniel Delas, *op. cit.*, p. 17.

L'imprécision se perçoit aussi dans les mots *rumeurs* et *oui-dire* : « *circulent des rumeurs* » (Noir de monde) et « *que dire de ces oui-dire* » (Je me dore), mots dont les référents ne sont jamais spécifiés et dont la définition même induit une imprécision.

Au chapitre 3, dans la section sur les jeux sonores, nous avons relevé les mots ayant des possibilités interprétatives multiples, dépendamment de la façon dont un auditeur les entend. Comme l'écrit Daniel Delas, les homonymies et certains précédés sonores engendrent eux aussi des ambiguïtés linguistiques : « Il y a ambiguïté linguistique lorsque à une même réalité phonique correspondent deux ou plusieurs analyses à différents niveaux linguistiques⁸⁶. » Nous incluons dans cette catégories les exemples déjà mentionnés suivants : *je suis les ils/je suis les elles*, *inonder la Somme*, *tout les Jésus*, *mes bras connaissent/braconner*, *est-ce aimer/essaimer*, *aviron/environ*, *ampute/conasse*, *s'adonne/ça donne*. L'ambiguïté est perçue comme poétique parce qu'elle est l'opposé de l'efficacité maximale, le contraire d'une information essentielle à la compréhension.

Principe de négation

Pour Cohen, le principe de négation est l'un des traits les plus importants différenciant ce qui n'est pas poétique de ce qui l'est. La poésie diffère du langage régulier en ce sens qu'elle est absence de négation. Résumé simplement, s'il est possible de trouver l'opposé syntagmatique d'un énoncé, celui-ci n'est pas poétique, il est informationnel : « C'est en effet la présence ou l'absence de la négation complémentaire qui constitue, comme on tentera de le montrer, le trait structural pertinent de la différence poésie/non-poésie⁸⁷. » Ce principe de négation rejoint le principe de totalisation du sens.

Procédé de totalisation du sens

Jean Cohen écrit : « La poésie est un langage sans négation, la poésie n'a pas de contraire. Elle est, comme telle, un procédé de totalisation du sens⁸⁸. » Pour lui, la poéticité émerge lorsque le langage est total et qu'il exprime un absolu : « Dans le langage poétique,

⁸⁶ Daniel Delas, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁷ Jean Cohen, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 75.

[...] délivrés de toute opposition, les mots retrouvent leur identité à soi et du même coup leur totale plénitude sémantique. [...] La poésie, c'est l'absoluité du signe et la splendeur du signifié⁸⁹. » Le plus bel exemple de ceci est l'expression « *le dimanche à Tchernobyl* ». Nous ne pouvons lui trouver d'opposé syntagmatique. On doit accepter l'expression telle qu'elle se présente. On peut la comparer avec quelques vers de la même chanson dont il est facile de trouver leur opposé : « *mes paupières sont lourdes/mon corps s'engourdit* », lourdes/légères, s'engourdit/se réveille. Nous sommes alors en présence de récit, de narrativité. Une information est transmise, sans poéticité.

Cela rejoint la pensée de Molinié relatée plus haut : « la littérarité, c'est la performativité absolue du langage en fonction poétique, c'est-à-dire l'acte de création d'un objet langagier dont le référent est sa propre fin⁹⁰. » La poéticité émerge lorsque les intentions du texte ne dépassent pas la fonction poétique, lorsque ce langage se suffit à lui-même. Cohen spécifie la poéticité comme étant autosuffisante :

Un texte peut être poétiquement consommé sans que le lecteur ne sache rien ni de l'auteur ni même des autres textes du même auteur, fussent-ils éléments d'une même œuvre. Il faut donc que la poéticité soit immanente au seul texte étudié même si ce texte est réduit à un fragment, dans la mesure où, comme l'expérience l'atteste, ce fragment, vers ou strophe, est aimé pour lui-même⁹¹.

Lorsqu'un fragment de texte est sans négation et qu'il se suffit à lui-même, nous pouvons induire que tout ce qui le constitue est nécessaire et essentiel à sa propre existence.

La nécessité intérieure

Le poète Stéphane Mallarmé, dans un texte intitulé « Crise de vers », appelle à l'abandon de l'alexandrin - « envisageons la dissolution maintenant du nombre officiel⁹² » - structure de versification rigide empêchant la véritable expression. La poésie doit être affranchie de ses règles formelles. Il écrit :

⁸⁹ Jean Cohen, *op.cit.* p. 122.

⁹⁰ Georges Molinié, *op. cit.*, p. 85.

⁹¹ Jean Cohen, *op. cit.*, p. 208.

⁹² Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, p. 251.

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase⁹³.

Cette approche a fait son chemin et de quelle façon ! L'abandon des règles formelles de versification a fait place au « vers libre », seul et véritable outil pour exprimer sans artifice la vérité du poète. Cela fut nommé « la nécessité intérieure ». Cette idée s'est développée et a évolué, mais elle demeure pertinente. Dans un texte, ce qui est nécessaire est non opposable et ne peut être nié. L'essentiel ne peut être supprimé sans affecter l'unité globale. La nécessité intérieure d'un texte renvoie à l'abandon de la forme contraignante, à l'abandon des raccourcis et des procédés attendus. Le sens poétique émerge lorsque l'expression est totale, donc suffisante à elle-même, lorsqu'elle vient combler l'insuffisance du langage, lorsqu'elle est au-dessus du dire. Non pas qu'elle dit *plus*, mais qu'elle dit *autre* et *plus*. La vérité ne se formalise pas des règles et conventions. Pour dire et écrire véritablement le monde, il faut utiliser ce qui est nécessaire. Le « mot » de Barthes trouve son origine ici. Le poète doit faire place aux mots, à leur pouvoir sémantique et aux relations qu'ils entretiendront entre eux.

Chez Bashung, tous les écarts à la forme traditionnelle de la chanson sont des indices de nécessité intérieure : l'abandon de la rime, l'abandon des refrains accrocheurs et des mélodies facilement mémorisables, les *outro* et finales ouvertes qui ne concluent pas, mais qui offrent de nouveaux éléments musicaux. Toutes ces distanciations face aux traditions et face à ses propres chansons passées marquent une volonté de l'artiste d'aller vers l'essentiel, vers une expression dépouillée de règles et de normes.

Outre les vers qui ne riment pas recensés au deuxième chapitre, *L'Imprudence* contient certaines expressions dont la seule présence donne au texte une profondeur et une forte charge sémantique et poétique. Ces quelques vers sont autosuffisants, ils expriment seuls une vérité et peuvent être extraits de leur contexte. La beauté de ces vers, subjective évidemment, rappelle l'idée d'André Breton : « la valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle

⁹³ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 256.

obtenue⁹⁴ ». Ainsi, sans chercher à définir la « beauté », nous voulons simplement pointer vers quelques étincelles dont la présence illumine et enrichit le tissu signifiant des paroles.

*Le temps écrit sa musique
sur des portées disparues
et l'orchestre aura beau faire pénitence (« L'Irréel »)*

*à l'avenir
laisse venir
laisse le vent du soir décider (« Tel »)*

*j'ai vu le ciel tourner au violet
et les filles se faire aimer (« Je me dore »)*

avoir l'amour en bandoulière (« Noir de monde »)

*on n'en fera qu'une bouchée
de l'impossible (« Dans la foulée »)*

*S'il suffisait d'orner la douleur
d'une plage de silence
S'il suffisait
d'abolir les écorchures
la peine qu'on se donne pour tenir
une à une triomphent les ruines (« Est-ce aimer »)*

On constate la qualité de ces vers où le sens prime sur le son. On sent la nécessité de leur présence et la possibilité de les extraire de leur contexte sans diminuer leur charge sémantique. Aussi, n'ayons pas peur de prendre position : ces vers sont tout simplement beaux, bien écrits et rares dans l'univers de la chanson - la subjectivité a un droit de parole.

Paul Zumthor permet de mettre en relation la fonction poétique de Jakobson et cette idée de nécessité : « Le domaine où s'applique la fonction poétique est la sélectivité des signes linguistiques. Elle détermine leur choix en lui conférant une nécessité⁹⁵. » Le choix des mots, lorsqu'un effet poétique est recherché, correspond à ce qui est original, non opposable, ingénieux, en fait, ce choix semble nécessaire. Zumthor poursuit ainsi :

⁹⁴ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 51-55, cité dans Hugues Marchal (dir. publ.), « XXXVIII Breton », *La poésie*, Flammarion, GF Corpus, Lettres, Paris, 2007, p. 179.

⁹⁵ Paul Zumthor, « Stylistique et poétique », dans Pierre Guiraud, *Style et Littérature*, Éditions Van Goor Zonen, La Haye, Pays-Bas, 1962, p. 29

L'exercice de la fonction poétique est en effet, dans son principe, indépendant des idées, des sentiments, du « contenu » que véhiculent les formes du message. En fait, des influences réciproques se produisent, mais, plus l'acte poétique s'approche de sa perfection - plus la forme du message apparaît comme nécessaire - plus le poétique influe sur les autres éléments de la communication. D'où cette opinion fréquemment exprimée par Valéry, que le jeu poétique tend à s'évader du sens⁹⁶.

Parallélismes

Le parallélisme est un procédé de construction employé pour son effet sur la forme d'une chanson. La prose l'utilise parfois, mais le langage poétique en use pour développer sa poéticité : « Les équivalences, que l'étude du parallélisme a permis à Jakobson de dégager, sont quasiment absentes du langage ordinaire. Il en déduit donc qu'elles sont l'expression concrète de la fonction poétique, dont elles réalisent la visée qui est d'attirer l'attention sur le message verbal⁹⁷. » En réentendant ou relisant une même expression, la concentration et la mémoire du récepteur sont sollicités ; il tisse alors des liens entre ce qui a été dit, ce qui est dit et ce qui sera dit. Mentionnons comme exemples le refrain de « Faites monter », la forme du premier et troisième couplet de « Le Dimanche à Tchernobyl » et les deux pré-refrains de « Dans la foulée » : « *crudité sur ordonnance/cruauté dans la tourmente* » et « *nudité à la lavande/liberté dans la tourmente* » écrits avec la même suite de rimes. L'effet de poéticité de ces parallélismes rejoint celui des répétitions. Prenons les trois premiers vers de « Le Dimanche à Tchernobyl » :

*Le dimanche à Tchernobyl
j'empile torchons vinyles
évangiles*

Cette façon d'écrire, épurée, d'esthétique « *less is more* », cette manière de rendre visible, de décrire et nommer sans expliquer et sans pointer du doigt, cela est très moderne dans l'univers de la chanson. Cette précision, car les mots sont précis, contribue à une telle superposition de sens, à un tel déploiement des possibilités d'interprétations qu'il en ressort une imprécision et une impression vaporeuse et superflue. Cependant, en les répétant en tête

⁹⁶ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁷ Jean-Michel Gouvard, *L'analyse de la poésie*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001, Paris, p. 110.

du troisième couplet, Bashung leur donne l'occasion de tisser de nouveaux liens avec les autres mots du texte. L'effet est dédoublé, puisqu'à la répétition plusieurs éléments sont venus connoter et remplir les mots. Les trois vers portent en eux *plus* et sont *autres* qu'au début de la chanson. « *Mes paupières sont lourdes/mon corps s'engourdit* » vont marquer l'action « *j'empile* ». Le destinataire aura aussi entendu « *à la centrale y a carnaval* ». Cette fête peut alors connoter l'usage des torchons, tout comme « *cerveau vaisselle* ». Si la chanson est réécoutée, les trois premiers vers porteront en eux ce que leur précédente répétition aura cumulé. Pierre Guiraud écrit :

Mais pour en revenir à la stylistique de Jakobson, l'auteur montre que le style poétique – il préfère dire la fonction poétique – repose sur la mise en place de formes identiques à des places identiques dans le discours. Très évidente pour la rime qui place des mots homophones à une même place du vers, cette définition s'étend à toute la chaîne parlée ; ce que Jakobson appelle la « projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »⁹⁸.

Évidemment, même si l'usage des parallélismes est très répandu dans l'univers de la chanson, cela ne veut pas dire qu'il y ait du poétique partout. Bashung use des parallélismes pour développer une idée et lui permettre une expansion. À ce procédé, nous pouvons joindre les diverses anaphores répétées qui, elles aussi, provoquent des parallélismes. Par exemple : « *tel* », « *j'étais censé* » et « *mes bras connaissent* », « *désormais je me dore* », « *par la meurtrière/guette* », « *s'il suffisait* » et « *qu'on me disperse* ». L'emploi de toutes ces anaphores crée de nouveaux liens entre les divers compléments. Des sens inattendus surgissent de ces associations. Jean-Michel Gouvard apporte ceci d'intéressant :

Le recours aux parallélismes en poésie peut être interprété comme une technique visant à établir entre les termes de l'énoncé, en plus de leurs relations syntagmatiques, des rapports associatifs qui évoquent plutôt la dimension paradigmatique de la langue. [...] Les parallélismes invitent donc à interpréter le poème [une chanson] non pas seulement sur la base des rapports syntagmatiques qui existent entre les termes de chaque phrase, mais aussi en rapprochant les uns des autres ceux de ces termes qui, bien qu'ils n'entretiennent aucun rapport syntagmatique, présentent des identités formelles, suggérant de les associer, tout comme les éléments d'un même paradigme sont regroupés sur la base de propriétés linguistiques communes⁹⁹.

⁹⁸ Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Éditions Klincksieck. Paris, 1969. p. 43.

⁹⁹ Jean-Michel Gouvard, *L'analyse de la poésie*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001, Paris, p. 109.

Cette description des parallélismes nous amène à repenser à ce que nous avons cité de Roland Barthes dans la section des vers répétés (3.2.1 *Répétition de vers clés*). Dans un texte intitulé *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes pose la question « Y a-t-il une écriture poétique? ». Il écrit : « La poésie moderne [...] détruit la nature spontanément fonctionnelle du langage et n'en laisse subsister que les assises lexicales¹⁰⁰. » L'usage répété d'une locution provoque des associations entre les compléments qui n'auraient pu se produire autrement. Les textes offrent aux mots des possibilités sémantiques multiples. Un mot ou une image facilement opposable est sans intérêt pour la poéticité du texte. Les approches informationnelle et fonctionnelle du langage sont laissées de côté au profit d'un travail esthétique et de suggestion. Bashung ne cherche pas à expliquer ou à définir, mais au contraire à exprimer un regard, à pointer et à suggérer.

À partir de Barthes, nous pouvons comprendre comment les diverses répétitions et leitmotive, souvent issus de parallélismes, peuvent être perçus comme la notion de *mot*. Pour lui, c'est à partir du *mot* que la poéticité se développe. N'oublions pas que ce *mot* est libre et son sens, infini. La réapparition d'une expression, même si elle est attendue formellement, frappe le destinataire d'une charge plus forte à chaque nouvelle apparition. Les rapports créés avec l'ensemble du texte évoluent et s'additionnent. Ce qui compte donc, ce sont les nouvelles relations entre ce *mot* et le récepteur de ce *mot* à un moment précis, celui de la réception. Ainsi, la poéticité est aussi affaire de réception. Elle prend racine sur un *mot*, et ensuite elle apparaît et disparaît selon ce qu'un récepteur ressent et investit par rapport à ce *mot*. La poéticité n'est donc jamais fixe, définie, concrète ou stable. Elle est toujours à reconstruire et dépend du travail sur les potentialités sémantiques. En ce sens, l'idée du *mot* de Barthes rejoint aussi l'idée de totalisation du sens de Cohen. Le langage poétique est autoréférentiel. Il est complet en lui-même. Plus les références extérieures sont nombreuses et nécessaires, moins le degré de poéticité est élevé.

Les parallélismes permettent l'émergence de plusieurs sens et se retrouvent pratiquement dans toutes les chansons : « Tel », « Je me dore », « Mes bras », « Noir de monde »,

¹⁰⁰ Roland Barthes, « Y a-t-il une écriture poétique? », *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, p. 37.

« L'Irréel », « Est-ce aimer ». Nous voyons alors simplement comment un parallélisme de forme peut en fait être un précieux outil de superposition de sens, en autant que le texte travaille dans cette direction et que le précédé ne soit pas qu'une formule répétée pour faciliter l'écriture. Lorsque le sens des mots évolue à travers une même chanson, l'indice de poéticité augmente. Ainsi, plus le mot profite de sa liberté, plus il y a de sens possibles ; moins il y a d'opposables, plus il y a de poéticité.

Les noms propres

On se souvient que Bashung aime injecter dans ses textes des références culturelles, des noms de personnages et de lieux. Ceux-ci n'ont pas d'opposés. Bashung appelle à l'imaginaire collectif. Les noms (*Attila, Othello, Varèse, la madone, les jésus, Dieu, l'Acropole, la Somme, mer Egée, Tchernobyl, Marie-Jo*) y sont pour le son mais aussi pour l'atmosphère. Ces lieux disent et apportent plus que seulement une information, ils ajoutent au sens du texte, ils permettent un sur-codage. Ils amènent un bagage de connotations et de références qui varient en fonction du destinataire. Ce sont des mots génériques comme les nomme Roland Barthes. La répétition du procédé, celui d'employer des noms connus pour colorer un texte, est donc un vecteur de poéticité. Tout est dans l'originalité de l'usage répété d'une formule, à l'intérieur d'un genre qui encourage la répétition.

Cohen semble plus ou moins d'accord avec l'idée d'ajout de sens, une notion quantitative et non qualitative selon lui. Comme c'est le cas des poly-isotopies, la multiplicité des sens et des lectures ne correspond pas à une méthode idéale de recherche de poéticité, parce qu'elle ne propose pas de hiérarchie définie. Cependant, pour nous, tout ce qui ajoute à la poéticité d'une chanson, même de façon subtile ou contradictoire, doit être mentionné. Le climat poétique ne peut être limité, il existe là où des récepteurs sont prêts à l'accueillir. Si certaines notions et expressions ne sont pas poétiques pour l'un, rien ne les empêche de l'être pour un autre.

CONCLUSION

Il ne faut pas perdre de vue que je fais cette musique avec l'esprit de quelqu'un qui a toujours adoré le rock d'abord. C'est très important. C'est l'œil de quelqu'un qui a été excité à un moment donné, voire complètement bouleversé par ces trois accords, par Eddie Cochran, Gene Vincent, Buddy Holly... C'est enfin vivre et souffrir ouvertement. [...] le bizarre et le naïf sont bienvenus ! C'est toujours vu par l'œil d'un rocker mais d'un rocker qui voyage à travers ces styles. C'est une façon intéressante et différente d'aimer toutes ces autres musiques quand on a aimé le rock d'abord. Je ne peux pas y revenir comme ça. Il faut être dans des moments de grâce. Quand j'ai repris *L'imprudence*, à la fin du disque, c'est du rock. [...] Il était question d'intituler alors cet album : *Lenteurs et imprudences*¹.

Il y a Bashung le conteur, le parleur, le chanteur, Bashung le collaborateur, Bashung *cold-wave*, *country*, *rocker*, *free-jazz*, *crooner*, Bashung l'explorateur et Bashung l'acteur. Au cours de sa carrière, il a enfilé plusieurs costumes, mais comme une toile cubiste, ces costumes ne sont qu'une face différente du même personnage et du même artiste. Moins pop que d'autres dans une époque de *singles* radio, sa marginalité est aujourd'hui reconnue comme une qualité inhérente à son œuvre. Il s'est forgé une niche qu'il occupe seul, une position très enviable dans l'industrie de la musique populaire. Les chanteurs comme lui se nomment Neil Young, Bob Dylan, Serge Gainsbourg, Robert Charlebois, David Bowie et Tom Waits, tous des créateurs uniques, anglophones pour la plupart, qui n'ont jamais eu peur de se réinventer, de toucher au cinéma, à la peinture ou aux livres, au risque de déplaire ou même de choquer.

L'Imprudence développe sans équivoque un climat poétique. En lien avec le titre et avec la reprise du premier morceau en dernier, l'opus renvoie à l'idée d'œuvre totale, de recueil conceptuel et d'univers textuel et musical autotélique. Les petits détails sont les principaux transmetteurs de poéticité. Les répétitions stylistiques indiquent une démarche d'écriture et l'intention de construire un spectre enveloppant de relations lexicales et sémantiques. La subtilité est l'arme de prédilection. L'effet d'un parallélisme ou d'une répétition peut être

¹ Alain Bashung, cité dans Patrick Amine, *Monsieur rêve encore*, Denoël, Paris, 2009, p. 100.

aussi mauvais que la rime plate *amour/toujours*. Lorsque l'évidence saute aux yeux ou aux oreilles, la poéticité meurt. Le talent consiste alors à cacher ses trucs, à laisser au temps la possibilité d'agir sur l'œuvre et sur les récepteurs de cette œuvre. Notre hypothèse était qu'un tel climat est possible, tant au niveau d'une chanson que d'un album. Notre démonstration s'est faite par vers et par fragments de textes. L'idée contraire - qu'un fragment ne peut pas supporter toute la poéticité d'un texte - nous est apparue et nous a semblé pertinente. Cependant, un récepteur de chanson ne retient que ce qui lui plaît et ce qui l'interpelle, que ce soit un couplet ici, un refrain là, un seul vers, une mélodie ou l'atmosphère générale d'une chanson. Alors, nous avons cru bon d'ajouter cette idée de Cohen, qui non seulement rejoint ce que nous venons de mentionner à propos de la mémoire des auditeurs, mais qui nous permet aussi de croire que la poéticité est affaire de tous et que tous possèdent les capacités individuelles pour l'identifier :

Une dernière objection à la méthode adoptée repose sur l'étendue des phénomènes observés. Les écarts ont été décrits et comptés à partir de fragments de l'œuvre. A-t-on le droit de considérer la poéticité comme une valeur qui ne s'attache pas à la totalité du texte mais se distribue entre ses parties ? À quoi il faut répondre en appelant à l'expérience effective de la consommation poétique. C'est un fait que des vers isolés vivent comme tels dans nos mémoires. Et qu'il arrive même que leur contexte nuise à leur beauté².

Cette démonstration a fourni plus d'explications que d'exemples, mais le poétique nous fascine. Parfois on entend une mélodie fusionnée avec un texte et les deux forment une entité qui va au-delà de la chanson. Elle procure un sentiment de plénitude, comme si cette fusion était essentielle non seulement à la chanson, mais à la vie, comme si ce fragment était primaire, donné par une muse, recueilli du ciel. Ces clichés poétiques ont quelque chose de naïf mais de beau. Si dans une chanson, tout participe à sa communication, tout pourrait donc aussi participer à la fonction poétique. Lorsque l'image, le son, les mots, lorsque les attentes, la résolution des tensions et les cadences réussissent à se fondre les uns dans les autres pour transmettre la même émotion, le même sentiment d'élévation, comme une profonde respiration, bref lorsque tout semble nécessaire, total, original et que tout converge vers le même but, on peut dire que c'est poétique.

² Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 32.

Depuis « Gaby, oh Gaby », jusqu'à *Bleu Pétrole*, ceux qui ont suivi le rocker l'ont vu développer un *éthos* crédible et sincère, une *persona* changeante, mais cohérente, il est resté fidèle à ses goûts musicaux et à son ambition de faire sonner le français comme ses héros ont fait sonner l'anglais. Peut-on réellement reprocher à l'explorateur quelques détours ? Nicolas Ruwet, dans une réflexion sur le poétique présent dans les lieds de Schumann - ceux écrits avec des poèmes de Heine - écrivait : « c'est le même traitement raffiné d'éléments populaires, le même mélange de lyrisme et d'ironie romantique³ ». Curieusement, cette phrase s'applique parfaitement au style que Bashung pratique dans *L'Imprudence*. Les rapports humains sont compliqués, tout comme l'amour. Pourquoi est-ce que l'artiste qui rend compte de ces thèmes devrait tout simplifier ? Pourquoi ne peut-il pas développer un objet artistique qui reflète leur complexité ? La complexité de *L'Imprudence* n'est pas un gage de qualité, mais plutôt d'une singularité à investir. Ceux qui aiment Bashung le savent, le pacte est clair. Pascal Quignard écrit : « Écouter l'attente avec beaucoup d'attention. Écouter attentivement de la musique. C'est faire d'un moment de temps-long une faveur au sort. C'est se divertir du temps par une espèce d'attente de lui. C'est de l'ennui qui jouit⁴. » Ceux qui prennent le temps d'écouter de la musique connaissent cette jouissance.

L'auteur-compositeur-interprète moderne connaît les exigences et les habitudes d'écoute, il s'inscrit volontiers dans le genre, mais s'abstrait des normes et conventions qui l'empêchent d'exprimer son langage artistique. Il connaît son métier et travaille en fonction de ses forces et de ses faiblesses. Joël July décrit ainsi la Nouvelle Scène française :

La particularité de la Nouvelle Scène française, et au-delà d'elle de la chanson française contemporaine, réside dans une politique de l'originalité et de la liberté qui ne s'enferme pas dans un hermétisme littéraire mais garde au contraire à l'esprit les exigences mélodiques de l'auditeur et lui parle avec naturel (une illusion de naturel) du monde qui nous environne et des rapports humains qui s'y jouent⁵.

³ Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 61.

⁴ Pascal Quignard, *La leçon de musique*, Gallimard, Folio, Paris, 2002, p. 68

⁵ Joël July, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Édition L'Harmattan, Paris, 2007, p. 68.

La maturité artistique s'acquiert au fil d'erreurs et de bons coups, sans chercher à satisfaire un public-cible précis, sans être obnubilé par un style institué ou par la réussite commerciale. Bashung n'est ni la voix ni le porte-parole d'une génération ou d'une communauté sociale précise. Il est lui-même et on l'accepte comme tel. En ce sens, comme l'explique July, il fait partie intégrante de la chanson contemporaine :

Il n'y a pas la volonté chez les chanteurs contemporains d'entrer dans une communauté linguistique particulière [...] Hors du rap, la chanson française ne cherche à imiter personne et surtout pas une parole distinctive. Au contraire, elle veut parler comme tout un chacun, et se mettre au plus près d'une représentation « idéale » du langage ordinaire⁶.

Ni poète, ni écrivain, mais partageant avec eux quelques ressemblances, Bashung est un auteur de chansons qui aime se promener sur les frontières, comme un funambule, tissant entre ses textes des filons les liant tous les uns aux autres. « La langue est un ensemble de matériaux à la disposition de tous⁷ », écrit Maingueneau. Le langage est un instrument qu'on travaille comme un instrumentiste travaille son jeu pour en tirer des sons inhabituels, originaux et uniques. Cette démarche n'est pas si étrangère à celle du poète, lui qui observe le monde, saisit un instant et réussit à l'exprimer par écrit. Un polaroid en mots. Les paroles de *L'Imprudence* rendent visible plutôt qu'elles ne montrent, en tirant le sublime du trivial. Jamais l'auteur n'impose sa vérité, jamais il n'explique. Il présente, suggère et pointe ce que tous ont déjà vu et vécu. Et n'est-ce pas ça aussi le rôle du poète ? De reformuler le collectivement connu, reformuler ce qui a déjà été dit et redit ? De renvoyer au connu mais avec un nouvel angle et des yeux dépourvus des conventions, des habitudes et des lentilles sociales ? C'est à partir de cette expérience du médium que nous est apparue la notion d'aboutissement stylistique. Lorsque un artiste maîtrise sa matière, il, ou le critique qui l'analyse, peut se retourner et regarder le chemin parcouru, voir le travail accompli, constater des influences, des points de départ, des récurrences, une démarche, etc.

Dans *L'Imprudence*, le poétique émerge des redondances, des répétitions, des réitérations. Nous sommes ici dans un régime du retour de... deux fois et plus... du ré-

⁶ Joël July, *op. cit.*, p. 88.

⁷ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 151.

entendre et du re-sentir... S'il y a un parallélisme important entre les notions de stylistique et de poéticité, c'est qu'elles se développent chacune à partir des répétitions, simultanément. Il faut savoir revenir et bâtir sur ce que l'on a déjà vécu par rapport à une œuvre d'art, et comme le mentionne Stéphane Malfettes, une chanson est « un meuble toujours susceptible de parler à celui qui un jour l'interroge⁸. »

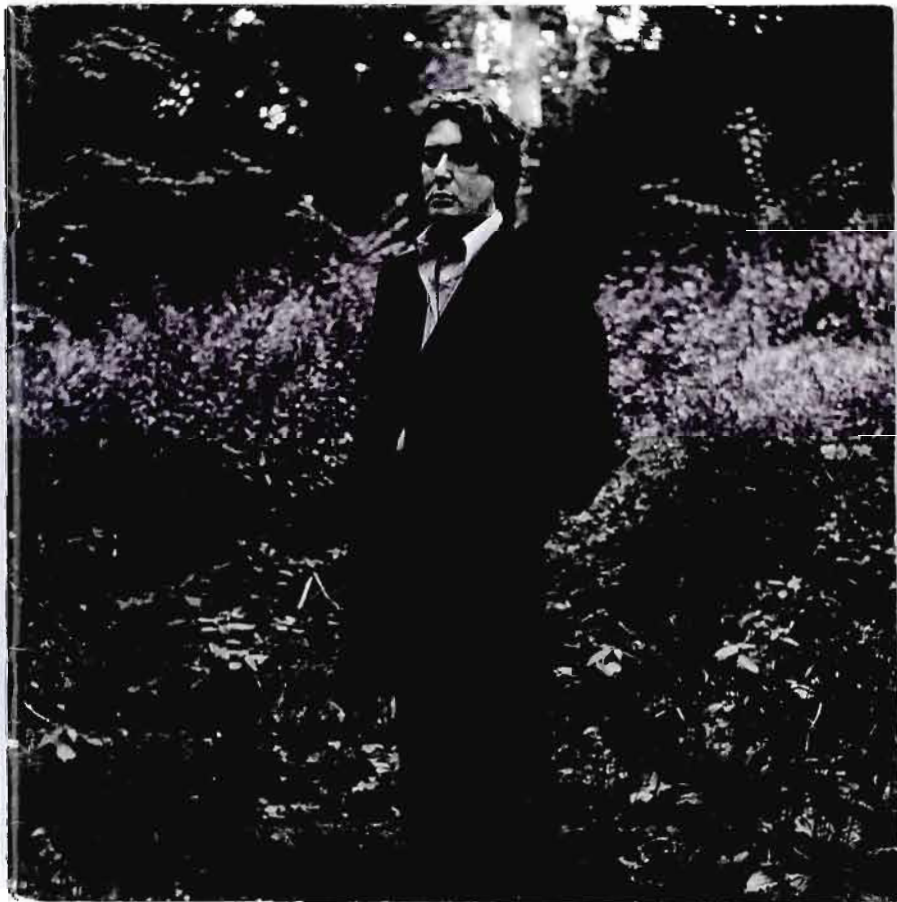
Nous ne pouvons prétendre avoir fait le tour d'un album ou d'un recueil de chansons. Tant de valeurs et de choix propres autant à l'artiste qu'à son époque ; tant de strates sonores et tant d'improvisations à écouter, sans partitions : la musique est infinie. Il y aura toujours une nouvelle mélodie à découvrir, une question/réponse entre deux instruments à entendre. Même phénomène pour les paroles. Nous avons indéniablement manqué quelques répétitions et enjeux isotopiques que nous découvrirons un jour au gré d'une écoute distraite.

La chanson poétique existe, non par accident, mais par travail, un travail sur les petits détails, sur le flou et le précis, sur les répétitions, sur l'élaboration d'une atmosphère. En fait, dans cet effort se trouvera les fragments poétiques, ceux portant la trace d'une démarche, d'une recherche, d'un désir de rendre le monde comme personne ne l'a fait auparavant. Il suffit comme le reste de lui donner du temps, de lui donner sa chance.

Le poétique est enivrant et rassurant, comme la preuve de l'existence. Je sens, donc je vis. Il fascine parce qu'il est incernable, presque inexplicable. On peut indiquer la manifestation de sa présence, mais sans jamais pouvoir marquer ni son début ni sa fin. Ses limites demeurent floues. Tant mieux, il revient à chacun de déterminer sa relation avec le concept. Comme la beauté, le poétique est partout, il suffit de le repérer.

⁸ Stéphane Malfettes, *Les mots distordus, ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Éditions iRMA. coll. Musique et Société, Rock et littérature, Paris, 2000, p. 62.

ANNEXES





0653152

ALAIN BASHUNG . L'IMPRUDENCE

ALAIN BASHUNG . L'IMPRUDENCE

//////// TEL / FAITES MONTER / JE ME DORE / MES BRAS / LA FICELLE //////////
 ////////// NOIR DE MONDE / L'IRRÉEL / JAMAIS D'AUTRE QUE TOI //////////
 ////////// EST-CE AIMER / LE DIMANCHE À TCHERNOBYL //////////
 ////////// DANS LA FOULÉE / FAISONS ENVIE / L'IMPRUDENCE //////////

umusic.ca © 2002 barclay © 2002 barclay, un label universal music, tous droits
 du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés,
 fabriqué et distribué au Canada par Universal Music, 2450 Victoria Park Ave.,
 Toronto, Ontario M2J 4A2. sauf autorisation, la duplication, la location,
 le prêt ou l'utilisation de ce enregistrement pour exécution publique
 et radiodiffusion sont interdits. photo : richard dumas //////////
 ////////// conditionnement : p.p.k.



0 44006 53152 6



ALAIN BASHUNG . L'IMPRUDENCE

0653152

/ tu perds ton temps
à mariner dans ses yeux
tu perds ton sang
/ tel Attila
tel Othello
tu te noircis
dans quoi tu te mires
dans quel étang
/ à l'avenir
laisse venir
laisse le vent du soir décider
/ à l'avenir
laisse venir
laisse
/ tu l'auras toujours ta belle queue
tu l'auras ta superbe
à défaut d'éloquence
/ tel Machiavel
tel Abel Gance
tel Guillaume Tell
à quoi tu penses
à quoi tu penses
/ à l'avenir
laisse venir
laisse le vent du soir décider
/ à l'avenir
laisse venir
laisse venir
l'imprudence

/ tu perds ton temps
à te percer à jour
devant l'obstacle
tu verras
on se révèle
/ tel Perceval
tel Casanova
tel Harvey Keitel
/ à l'avenir
laisse venir
laisse venir
laisse venir
/ tel Attila
tel Othello
tel Machiavel
tel Guillaume Tell
/ à l'avenir
laisse venir
laisse venir
l'imprudence
/ à l'avenir
laisse venir
laisse le vent du soir décider
/ laisse venir
laisse venir
l'imprudence

/// / 01 / TEL / 05'39" /
/// A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - Mobile in Motion /

/ ♀ / 02 / FAITES MONTER / 04'21" /
 ////////////////////////////////// A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - L. Bource //////////////////////////////////

/ ♀ dans ma corne
 j'y ai versé
 six gouttes de ciguë
 un peu d'espoir
 ça d'épaisseur
 et j'ai touillé

/ ♀ du fond de ma boutique
 monte un cantique
 un hymne à l'amour aurifère
 ébullition
 réaction

/ ♀ faites monter l'arsenic
 faites monter le mercure
 faites monter l'aventure
 au-dessus de la ceinture
 et les pépites
 jetez les aux ordures

/ ♀ dans ma corne
 j'y ai versé
 une pincée d'orgueil
 mal placé
 un peu de gâchis
 en souvenir de ton corps

/ ♀ dans ma corne
 j'y ai coulé
 une poignée d'orage
 dans ma corne
 j'y suis tombé
 quelle autre solution
 que de se dissoudre

/ ♀ faites monter l'arsenic
 faites monter le mercure
 faites monter l'aventure
 au-dessus de la ceinture
 et les pépites
 jetez les aux ordures

/ ♀ dans les faubourgs
 je décante
 le soir à la lune montante
 au matin je reprends connaissance
 ébullition
 réaction

/ ♀ faites monter l'adrénaline
 faites monter l'arsenic
 faites monter l'aventure
 au-dessus de la ceinture
 et les pépites
 jetez les aux ordures

/ ♀ faites monter
 faites monter

/ ♀ faites monter l'adrénaline
 faites monter l'arsenic
 faites monter l'aventure
 au-dessus de la ceinture

/ ♀ faites monter
 faites monter

/ ♣ écran total sur les pores de ma peau
écran total sur nos remords
que dire sinon s'enduire
de tous les crimes

/ ♣ j'ai vu le ciel tourner au violet
et les filles se faire aimer
la mort dans l'âme
c'est la chaleur humaine

/ ♣ désormais je me dore
à tes rires
je me dore à tes nerfs
à la tyrannie du jour

/ ♣ désormais je me dore
à tes rires
je me dore à tes airs
à tous les lumineux
à l'endroit à l'envers
à la chaleur humaine

/ ♣ mes amours je les ai sur le bout de la langue
elles me reviennent à chaque frontière
langues mortes
langues de vipère
langues familières
la fermer, se taire
l'ouvrir
ça va sans dire

/ ♣ désormais je me dore
à tes rires
je me dore à tes nerfs
désormais je me dore
à l'endroit à l'envers
à la chaleur humaine

/ ♣ un missile a élu domicile
à l'hôtel de l'oiseau-lyre
que dire de ces oui-dire
c'est la chaleur humaine

/ ♣ désormais je me dore
à tes rires
je me dore à tes nerfs
à la poussière des météores
à la chaleur humaine

/ ♣ désormais je me dore
à la crypte des monastères
je me dore à l'ordinaire
à tombeau ouvert
à la chaleur humaine

/ ♣ / 03 / JE ME DORE / 05'05" /

//////////A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - L. Bource //////////

/ 04 / MES BRAS / 07'47 /

////////// A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - Mobile in Motion //////////

/ 0 mes bras connaissent
mes bras connaissent
sur le bout des doigts

/ 0 la promesse d'un instant
la descente aux enfers
mes bras connaissent
mes bras mesurent la distance

/ 0 sauve toi
sauve moi
et tu sauras où l'acheter le courage

/ 0 j'étais censé t'étourdir
sans aviron sans élixir
j'étais censé t'extraire
le pieu dans le cœur
qui t'empêche de courir

/ 0 mes bras connaissent
mes bras connaissent
mes bras connaissent
une étoile sur le point de s'éteindre

/ 0 mes bras connaissent
mes bras connaissent
sur le bout des doigts

/ 0 mes bras connaissent

/ 0 mes bras connaissent
une étoile sur le point de s'éteindre

/ 0 mes bras connaissent

/ 0 sauve toi
sauve moi

/ 0 mes bras connaissent

/ 0 j'étais censé t'étourdir
sans aviron sans élixir
j'étais censé te soustraire
à la glu

/ 0 les impasses
les grands espaces
mes bras connaissent
mes bras connaissent
une étoile sur le point de s'éteindre

/ 0 j'étais censé te ravir
à la colère de Dieu

/ 0 la douceur d'un blindé
le remède à l'oubli
mes bras connaissent
mes bras connaissent

/ 0 mes bras connaissent
la menace du futur
les délices qu'on ampute
pour l'amour d'une connoise

/ 0 j'étais censé t'encenser
mes hélices se sont lassées
de te porter aux nues
je me tue à te dire
qu'on ne va pas mourir

/ 0 sauve toi
sauve moi
et tu sauras où l'acheter le courage

/ 0 j'étais censé t'étourdir
sans aviron sans élixir
j'étais censé te couvrir
à l'approche des cyclones

/ 05 / LA FICELLE / 04'37" /

////////// A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - A. Devos //

/ 05 par la meurtrière
guette l'ennemi
guette l'amant
après la colline
j'y suis

/ 05 par la meurtrière
guette l'horizon
guette la vie

/ 05 je n'attendrai pas l'automne
ses sonates à mon sonotone
je n'attendrai pas
que s'abaisse le pont-levis

/ 05 je suis les ils
je suis les elles
je suis la ficelle qui se tend
je suis pas cruel
juste violent

/ 05 par la meurtrière
guette l'infidèle
guette l'indécis
après la colline
j'y suis

/ 05 par la meurtrière
guette l'hérésie
guette la vie

/ 05 je suis le miel
je suis le fiel
je suis la ficelle qui se tend
je suis pas cruel
juste violent

/ 05 je n'attendrai pas qu'on me sonne
je n'attendrai pas qu'on me pardonne
dussé-je boire l'eau des douves
dussé-je croiser le fer
avec ton majordome

/ 8 / 06 / NOIR DE MONDE / 04'22" /

////////// A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - Mobile in Motion //////////////

/ 8 en moi gronde une ville grouille la foule dessoulée ses envies au hachoir	/ 8 en moi gronde une ville grouille la foule dessoulée ses envies au hachoir
/ 8 à moi s'agrippent des grappes de tyrans des archanges aux blanches canines tueurs de mémoire à la conscience obèse jouent du Varèse	/ 8 à moi s'agrippent des grappes de tyrans des archanges aux blanches canines tueurs de mémoire à la conscience obèse jouent du Varèse
/ 8 qu'on me disloque qu'on me dispatche qu'on m'évapore	/ 8 qu'on me disloque qu'on me dispatche qu'on m'évapore
/ 8 qu'on me disperse je suis noir de monde qu'on me disperse du son des leçons qu'on me distribue à tous les Jésus	/ 8 qu'on me disperse je suis noir de monde qu'on me disperse du son des leçons qu'on me distribue à tous les Jésus
/ 8 je voudrais t'aimer comme un seul homme arrêter d'inonder la Somme avoir l'amour en bandoulière l'amour en bandoulière	/ 8 je voudrais t'aimer comme un seul homme arrêter d'inonder la Somme avoir l'amour en bandoulière l'amour en bandoulière
/ 8 qu'on me disloque qu'on me disperse qu'on m'évapore qu'on me disperse	/ 8 qu'on me disloque qu'on me disperse qu'on m'évapore qu'on me disperse

/ 07 / L'IRRÉEL / 03'36" /

//// A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - Mobile in Motion - L. Bource - J. Lamoot //

/ 0 continents à la dérive
qui m'aime me suivent
gouffres avides
tendez moi la main

/ 0 rêves et ravins
régissent nos moulins
caient nos chagrins

/ 0 le temps écrit sa musique
sur des portées disparues
et l'orchestre aura beau faire pénitence

/ 0 un jour j'irai vers l'irréel
tester le matériel
voir à quoi s'adonne
la madone

/ 0 un jour j'irai vers une ombrelle
y seras-tu
y seras-tu
y seras-tu

/ 0 continents à la dérive
une vague idée me guide
c'est l'heure où je glisse
dans les interstices
à l'article de l'amour
je redeviendrai l'enfant terrible
que tu aimais

/ 0 un jour j'irai vers l'irréel
un jour j'irai vers une ombrelle
y seras-tu
y seras-tu
y seras-tu
y seras-tu

/ 8 / 08 / JAMAIS D'AUTRE QUE TOI / 02'00" /
 ////////////////////////////////// R. Desnos - L. Bource - J. Lamoot //////////////////////////////////

Jamais d'autre que toi en dépit des étoiles et des solitudes
 En dépit des mutilations d'arbre à la tombée de la nuit
 Jamais d'autre que toi ne poursuivra son chemin qui est
 le mien

Plus tu t'éloignes et plus ton ombre s'agrandit
 Jamais d'autre que toi ne saluera la mer à l'aube quand
 fatigué d'errer moi sorti des forêts ténébreuses et
 des buissons d'orties je marcherai vers l'écume
 Jamais d'autre que toi ne posera sa main sur mon front
 et mes yeux

Jamais d'autre que toi et je nie le mensonge et l'infidélité
 Ce navire à l'ancre tu peux couper sa corde
 Jamais d'autre que toi

L'aigle prisonnier dans une cage rouge lentement les
 barreaux de cuivre vert-de-grisés
 Quelle évasion!

C'est le dimanche marqué par le chant des rossignols
 dans les bois d'un vert tendre l'ennui des petites
 filles en présence d'une cage où s'agit un serin
 tandis que dans la rue solitaire le soleil lentement
 déplace sa ligne mince sur le trottoir chaud

Nous passerons d'autres lignes
 Jamais jamais d'autre que toi

Et moi seul seul comme le lierre fané des jardins
 de banlieue seul comme le verre
 Et toi jamais d'autre que toi.

/ ♀ / 09 / EST-CE AIMER / 03'59" /

//////////////// A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - A. Devos //////////////////

/ ♀ s'il suffisait de partir
comme un voleur à la tire
rejoindre là-bas
les troupeaux de regrets
s'il suffisait de s'offrir
au premier volcan venu

/ ♀ est-ce aimer
est-ce aimer
est-ce une escale
en mer Egée

est-ce un essaim d'abeilles
au réveil
s'il suffisait d'orner la douleur
d'une plage de silence

/ ♀ j'ai pas souffert
j'ai pas suffi
là où la rouille n'a que faire
de la mélancolie

/ ♀ toi aussi tu te noieras
dans ce désert imbuvable
toi aussi tu te perdras
dans de beaux draps

/ ♀ s'il suffisait
de se refaire une beauté
pour retrouver grâce à tes yeux
s'il suffisait de se défaire
s'il suffisait de disparaître

est-ce aimer
est-ce aimer
est-ce aimer
est-ce aimer

/ ♀ s'il suffisait
d'abolir les écorchures
la peine qu'on se donne pour tenir
une à une triomphent les ruines

/ ♀ est-ce aimer

/ ♀ toi aussi
tu trembleras
sous la canicule
varans sauriens
n'en savent rien

/ ♀ est-ce aimer
est-ce aimer
est-ce aimer
est-ce aimer
est-ce aimer

/ ♀ est-ce une escale
en mer Egée
est-ce un essaim d'abeilles
au réveil

/ ♀ s'il suffisait de croire
les dessous des balançoires

/ ♫ / 11 / DANS LA FOULÉE / 05'22" /

////////// A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - A. Devos - A. Rebotini //////////

/ ♫ elle voulait gagner le paradis
elle avait le miracle facile
dans la foulée elle a expédié
ses affaires courantes

/ ♫ dans la foulée

/ ♫ crudités sur ordonnance
cruauté dans la tourmente
dans la foulée
dans la foulée

/ ♫ nudité à la lavande
liberté dans la tourmente
dans la foulée
dans la foulée

/ ♫ Marie-Jo s'en est allée inhaler
les parfums de l'indolence
elle reviendra si ça lui chante
si elle y pense

/ ♫ Marie-Jo s'en est allée inhaler
les parfums de l'indolence
elle reviendra si ça lui chante
si elle y pense

/ ♫ de la douche au bûcher
la route est longue
mais l'Acropole la laisse de marbre
et les ronces de piquer
ce coin d'azur

/ ♫ on n'en fera qu'une bouchée
de l'impossible
des pistes cendrées jusqu'à la corde
et les ronces de piquer
ce coin d'azur
si bleu soit-il

/ ♫ dans la foulée
Marie-Jo s'en est allée inhaler
les vapeurs d'essence
elle reviendra si ça lui chante
si elle y pense

/ ♫ Marie-Jo s'en est allée inhaler
les parfums de l'indolence
elle reviendra si ça lui chante
si elle y pense

/ ♫ elle avait le miracle facile
la victoire au bout des cils
dans la foulée elle a balayé
et la houle et les huées

/ ♫ dans la foulée
si elle y pense
dans la foulée

/ ♫ nos corps ont joué
tellement joué à se toucher
à s'effleurer
personne n'a rien vu

/ ♫ faisons envie
jusqu'au dégoût
pas de pitié
pas de quartier
faisons envie
afin que rien ne meure

/ ♫ tant que l'on se désire
avant que l'on se déchire
pour ne pas un jour se découvrir
faisons comme si je n'aimais que toi
faisons l'amour comme jamais
tout est si léger
laissons ça entre guillemets
faisons les difficultés
refusons en bloc les sentiments figés

/ ♫ restons en vie
même en dents de scie
restons uniques
restons en vie
les doux mots du passé
tout est si léger
oublions sur quel air il faut danser

/ ♫ faisons envie
faisons envie
jusqu'au dégoût
pas de pitié
pas de quartier
afin que rien ne meure

/ ♫ pour que jamais tu ne m'oublies
avant que l'on ne prenne peur
restons-en là

/ ♫ / 12 / FAISONS ENVIE / 03'44" /

//////////////// C. Miossec - A. Bashung / A. Bashung - Mobile in Motion //////////////////

/ ♣ laisse venir laisse venir	/ ♣ tel Machiavel tel Abel Gance tel Guillaume Tell à quoi tu penses à quoi tu penses
/ ♣ laisse venir laisse venir	/ ♣ à l'avenir laisse venir laisse le vent du soir décider
/ ♣ laisse venir laisse venir	/ ♣ à l'avenir laisse venir laisse venir l'imprudence
/ ♣ laisse venir laisse venir	/ ♣ tu perds ton temps à te percer à jour devant l'obstacle tu verras on se révèle
/ ♣ tel Attila tel Othello tu te noircis dans quoi tu te mirres dans quel étang	/ ♣ tel Perceval tel Casanova tel Harvey Keitel
/ ♣ à l'avenir laisse venir laisse le vent du soir décider	/ ♣ à l'avenir laisse venir laisse le vent du soir décider
/ ♣ à l'avenir laisse venir laisse venir l'imprudence	/ ♣ laisse venir laisse venir laisse venir l'imprudence
/ ♣ tu l'auras toujours ta belle gueule tu l'auras ta superbe à défaut d'éloquence	

1 / Cordes sous direction de Mark Steylaerts (Bruxelles) / Cuivres sous direction de Serge Plume et Philippe Leblanc à Bruxelles / Arrangements : cordes / Eric Bignon / Ludovic Bource, Mobile in Motion / Steve Nieve : piano, farfisa / Martyn Barker : batterie / percussions aquatiques / Simon Edwards : basse, contrebasse / Marc Ribot : guitare électrique et acoustique / Arto Lindsay : guitare électrique / Mino Cinelu : programmation, percussions / Annaud Devos : programmation

2 / Cordes sous direction de Mark Steylaerts (Bruxelles) / Ludovic Bource : arrangements cordes, programmations, accordéon / Steve Nieve : piano, mélodica / Martyn Barker : batterie / Simon Edwards : basse, synth / Marc Ribot : guitare électrique / Mino Cinelu : percussions

3 / Cordes sous direction de Mark Steylaerts (Bruxelles) / Arrangements : corde / Benoit Urbain et Ludovic Bource / Steve Nieve : piano / Martyn Barker : batterie / Simon Edwards : basse / Marc Ribot : guitare électrique / Arto Lindsay : guitare électrique / Mino Cinelu : percussions / Ludovic Bource : programmations / Alain Bashung : harmonica

01 / 02 / 03 / 04 / 06 / 07 / 10 / 13 / Universal Music Publishing - D.R. / 05 / 09 / 11 / Universal Music Publishing - D.R. / 08 / Editions Gallimard - Universal Music Publishing / 12 / Strictly Confidential France - Universal Music Publishing - D.R. / Guitares d'Arto Lindsay / Geoff Sanoff : enregistrement et editing / Studio Sratosphere Sound - New York / Schrab : habillon / traitements, editing additionnel et enregistrement / studio Blumando Sounds - New York / Régie cuivres : Serge Plume / Album enregistré au studio ICP (Bruxelles) et mixé au studio Felber par Jean Lamoot / Masterisé à Abbey Road par Chris Blair / Réalisé par Jean Lamoot et Alain Bashung. Production exécutive : Anne Lamy

7 / Cordes sous direction de Mark Steylaerts (Bruxelles) / Arrangements : cordes / Mobile in Motion, Ludovic Bource, Eric Bignon / Steve Nieve : piano, farfisa / Martyn Barker : batterie / Simon Edwards : basse, bendir / Marc Ribot : guitare électrique / Mino Cinelu : chimes / Ludovic Bource : programmations, accordéon / Mobile in Motion : programmations / Jean Lamoot : arrangements

8 / D'après « Jamais d'autre que toi » extrait de « Corps et biens » de Robert Desnos © Editions Gallimard / Steve Nieve : vibraphone, mélodica, wurlitzer / Arto Lindsay : guitare électrique / Mino Cinelu : percussions / Arrangements : Jean Lamoot

9 / Cordes sous direction de Mark Steylaerts (Bruxelles) / Arrangements : cordes / Annaud Devos / Steve Nieve : piano, farfisa / Martyn Barker : batterie / Simon Edwards : basse, basse mexicaine / Marc Ribot : guitare électrique / Annaud Devos : guitare électrique, vibraphone, percussions, programmations

10 / Cordes sous direction de Mark Steylaerts (Bruxelles) / Arrangements : cordes / Ludovic Bource, Mobile in Motion / Steve Nieve : piano, farfisa / Martyn Barker : batterie, percussions aquatiques / Simon Edwards : basse, bous / Ludovic Bource : claviers, programmations / Mobile in Motion : programmations

11 / Cordes sous direction de Mark Steylaerts (Bruxelles) / Cuivres sous direction de Philippe Leblanc à Bruxelles / Arrangements : cordes / Annaud Devos / Steve Nieve : piano, farfisa, moog / Martyn Barker : batterie, bongo / Simon Edwards : basse, bendir / Marc Ribot : guitare électrique / Ludovic Bource : glockenspiel / Annaud Devos : marimba, vibraphone, guitare / Philippe Leblanc : clarinette

12 / Martyn Barker : batterie / Simon Edwards : basse / Mobile in Motion : programmations, guitare / Laurent Pigeot : guitare

13 / Steve Nieve : claviers, mélodica / Martyn Barker : batterie / Simon Edwards : basse / Marc Ribot : guitare électrique / Ludovic Bource : claviers / Alain Bashung : harmonica

01 / 04 / 06 / A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - Mobile in Motion / 02 / 03 / A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - L. Bource / 05 / 09 / A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - A. Devos / 07 / A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - Mobile in Motion - L. Bource - J. Lamoot / 08 / R. Desnos / A. Bashung - L. Bource - J. Lamoot / 10 / A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - Mobile in Motion / 11 / A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - A. Rebotim / 12 / C. Miossec - A. Bashung - A. Bashung - Mobile in Motion / 13 / A. Bashung - J. Fauque / A. Bashung - J. Fauque / Remerciements à Chloé Mons, Nicolas Mizrach et ses amis pour les maquettes, toute l'équipe d'ICP (Bruxelles), JC à Ferber, Anne Lamy, Marie-Jo Sarazin, Annaud Le Guiche, Floriane Joannet, Audrey Brisseau, Gil Lesage, et Martine Derouard

BIBLIOGRAPHIE

I- Alain Bashung

a) Corpus à l'étude :

BASHUNG, Alain, *L'Imprudence*. Barclay, 065 360-2, 2002.

b) Autres disques :

BASHUNG, Alain, *Roulette russe*, Barclay, 517 242-2, 1979.

—————, *Pizza*, Barclay, 517 243-2, 1981.

—————, *Play Blessures*, Barclay, 517 244-2, 1982.

—————, *Figure imposée*, Barclay, 517— 245-2, 1983.

—————, *Passé le Rio Grande*, Barclay 517 247-2, 1986.

—————, *Novice*, Barclay, 517 248-2, 1989.

—————, *Osez Joséphine*, Barclay, 511 485-2, 1991.

—————, *Chatterton*, Barclay, 523 111-2, 1994.

—————, *Fantaisie Militaire*, Barclay, 539 488, 1998.

—————, *Bleu Pétrole*, Barclay, 305 929-6, 2008.

Albums Live et compilations

—————, *Live Tour 85*, Barclay, 517-246-2, 1985.

—————, *Tour Novice*, Barclay, 517-249-2, 1992.

—————, *Climax*, Barclay, 543 648-2, 2000.

—————, *La Tournée des grands espaces*, Barclay, 982 021-5, 2004.

—————, *Les 50 plus belles chansons*, Barclay 530 241-7, 2007.

c) Sites internet

<http://alainbashung.artistes.universalmusic.fr/index.php>

<http://www.alainbashung.net/>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Alain_Bashung

<http://fr.thefreedictionary.com/javel>

d) Ouvrages consacrés à Alain Bashung :

AMINE, Patrick, *Monsieur Rêve. Biographie, entretiens et chansons*, Flammarion, Paris, 2002, 470 pages.

———, *Monsieur rêve encore. Biographie et entretiens*, Denoël, Paris, 2009, 216 pages.

BARBOT, Philippe, *Bashung*, Flammarion, J'ai lu, Libro Musique, Paris, 2000, 90 pages.

BEAUVALLET, Jean-Daniel, *Les Inrockuptibles Hors-Série, Bashung, Vertige d'un parcours*, Éditions Indépendantes SA, Paris, 2009, 98 pages.

BESSE, Marc, préface de FAUQUE, Jean, *Bashung(s) Une vie*, Éditions Albin Michel, Paris, 2009, 335 pages.

DE MONCAN, Patrice, *Alain Bashung*, Les Éditions du Mécène, Paris, 1998, 96 pages.

JELOT-BLANC, Jean-Jacques, *Alain Bashung*, Paris, Seghers (Le Club des Stars), 1987, 191 pages.

LAVIGNE, Laurent et cie, *BASHUNG vu par*, Éditions Hugo & Cie. Paris, 2009, 320 pages.

MIKAÏLOFF, Pierre, avant-propos de BERGMAN, Boris, *Bashung Vertige de la vie*, Éditions Alphonse-Jean-Paul Bertrand, Monaco, 2009, 445 pages.

ROY, Patrick, « La trajectoire d'Alain Bashung ou les croisées du nomade », mémoire de maîtrise, Faculté des Lettres, Département des littératures, Université Laval, Québec, Août 2003, 162 f.

e) Articles consacrés à Alain Bashung :

ARMANET, François, « Bashung-Christophe, mots croisés », dans *Le Nouvel Observateur*, Paris, numéro 1981, 24 au 30 octobre 2007, p. 64-66.

ASSAYAS, Michka (dir. publ.), « Bashung », dans *Dictionnaire du Rock A-L*, Éditions Robert Laffont, Bouquins, Paris, 2001, p. 102-103.

BALDEWYNS, Claire et DELBOURG, Patrice, « Parlez-vous le Bashung ? », dans *L'Événement du jeudi*, Paris, EDJ, no 117, 29 janvier au 4 février 1987, p. 70-71.

BARBOT, Philippe. « Bashung par Bashung », dans *Rolling Stone France*, Paris, Éditions IXO, no 9, avril 2009, p. 32-41.

BERNIER, Alexis, « Alain Bashung », dans *Rock et Folk*, Paris, Éditions Larivière, no 424, décembre 2002, p. 66-69.

BESSE, Marc, « Alain Bashung, fantaisie en noir. Vertige de l'imprudence », dans *Les Inrockuptibles*, Paris, Éditions Indépendantes SA, no 360, 16 au 22 oct. 2002, p. 28-32.

BIGOT, Yves, « Bashung, urgence tous risques », dans *Rolling Stone France*, Paris, Éditions IXO, no 02, novembre 2002, p. 54-57.

DEMARI, Jean-Claude (dir. publ.), « Dossier Bashung », dans *Chorus, les cahiers de la chanson*, Brézolles, Éditions du Verbe, no 24, été 1998, p. 88 à 108.

———, « critique de *L'Imprudence* », dans *Chorus, les cahiers de la chanson*, Nantes, Éditions du Verbe, no 42, hiver 2002-2003, p. 32.

HIDALGO, Fred, (dir. publ.) « Hommage, Alain Bashung », dans *Chorus, les cahiers de la chanson*, Nantes, Éditions du Verbe, no 68, été 2009, p. 136 à 152.

LOCOGE, Benjamin, « Bashung, la victoire en pleurant », dans *Paris Match*, Paris, no 3122, 19 mars au 25 mars 2009, Hachette Filipacchi Associées, p. 40-51.

PLOUGASTEL, Yann (dir. publ.), « Bashung », dans *La Chanson Mondiale depuis 1945*, Dictionnaire Larousse, Paris, 1996, p. 59-61.

RICHARD, Philippe, « Le romantisme et l'imprudence », dans *Chorus, les cahiers de la chanson*, Nantes, no 42, hiver 2002-2003, p. 61-63.

VERLANT, Gilles (dir. publ.), « Bashung », dans *L'Encyclopédie de la chanson française, des années 40 à nos jours*, Éditions Hors-Collection, Paris, 1997, p. 156-157.

f) articles consacrés à Alain Bashung sur internet

[ANONYME], « Alain Bashung », *Les Inrockuptibles*, 2010, en ligne, <<http://www.lesinrocks.com/musique/artiste/bashung-alain/>>, consulté le 21 septembre 2010.

———, Alain Bashung, « Dossier : Décès d'Alain Bashung », *Cyberpresse.ca*, 2009, en ligne, <<http://www.cyberpresse.ca/arts/dossiers/deces-dalain-bashung/>>, consulté le 21 septembre 2010.

BLAIS, Frédéric, « Alain Bashung », *Les auteurs et compositeurs de la chanson francophone*, 20 mars, 2009, en ligne, <http://www.auteurscompositeurs.com/index.php?option=com_content&view=article&id=150:bashung&catid=20:pleinfeu&Itemid=153>, consulté le 21 septembre 2010.

MÉDIONI, Gilles, « Entretien avec Alain Bashung: "Un jour je me sens Hamlet et le lendemain Orson Welles" », *L'express.fr*, 17 octobre 2002, en ligne, <http://www.lexpress.fr/culture/musique/chanson/bashung-et-ses-peurs_497838.html>, consulté le 21 septembre 2010.

MOREAU, Nicolas, « Entrevue avec Bertrand Dicale, L'air du temps », *L'info des musiques actuelles en Mayennes*, en ligne, <http://www.addm53.asso.fr/IMG/pdf/t38_bd.pdf>, p.5, consulté le 25 novembre 2010.

PA, « Jean Fauque, la mosaïque des mots », *La manufacture chanson*, 3 février 2006, en ligne, <http://www.manufacturechanson.org/pdf_docs/rencontre_jean_fauque.pdf>, consulté le 21 septembre 2010.

SUTER, Gérard Suter et GOLAN, David, 10 émissions de radio consacrées à Alain Bashung, « Alain Bashung : De l'aube à l'aube », *RSR.com*, 2010, en ligne, <<http://www.rsr.ch/#/la-1ere/dossiers/alain-bashung-de-l-aube-a-l-aube/>> consulté le 21 septembre 2010.

TAGG, Philip, 2010, en ligne, <<http://www.tagg.org/>>, consulté le 21 septembre 2010.

VERGEADE, Franck et BASTERRA, Christophe, « Interview 2002 de Alain Bashung », *Magicrpm.com*, 2002, en ligne, <<http://www.magicrpm.com/artistes/alain-bashung/a-lire/interviews/interview-2002>>, consulté le 21 septembre 2010.

VERGEADE, Franck, « Interview Jean Fauque 2002 de Alain Bashung », *Magicrpm.com*, 2002, en ligne, <<http://www.magicrpm.com/artistes/alain-bashung/a-lire/interviews/interview-jean-fauque-2002>>, consulté le 21 septembre 2010.

II- Ouvrages et articles sur la chanson et la musique

AMONT, Marcel, *Une chanson. Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson ?* Éditions du Seuil, Paris, 1994, 411 pages.

ATTALI, Jacques, *Bruits*, Fayard, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, 306 pages.

BACKÈS, Jean-Louis. *Musique et littérature, Essai de poétique comparée*, Presses Universitaires de France, coll. Perspective Littéraires, 1994, Paris, 285 pages.

———, « La tentative de la chanson chez les poètes d'aujourd'hui », Dans *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 229-237.

BALKE, Marc (dir. publ.), *Dylan, Portraits et témoignages*, MOJO, Libre Expression, Montréal, 2006, 288 pages.

BENNETT, Andy, SHANK, Barry, TOYNBEE, Jason (dir. publ.), *The Popular Music Studies Reader*, Routledge, New York, 2006, 408 pages.

BERNSTEIN, Leonard, *The Joy of Music*, Anchor Books Edition, New York, 1994, 320 pages.

- BOZZETTO-DITTO, Lucienne, « Chanson, lieu commun » dans *La chanson en lumière*, études rassemblées et présentées par Stéphane Hirschi, Colloque international des 24-27 avril 1996, Presses Universitaires de Valenciennes, Édition Camelia, coll. « Lez Valenciennes » no 21, 1997, pages 259-278.
- CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*. Payot, Paris, 1981, 153 pages.
- COCTEAU, Jean, *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique, 1918*. Stock. Paris, 2009, 135 pages.
- COLLIN, Nancy (dir. publ.), *Postures, critique littéraire, Dossier Littérature et musique*, Éditions UQAM, Boucherville, 2000, 121 pages.
- COUTURE, Carole, *Richard Desjardins. La parole est mine d'or*, Triptyque, Montréal, 1998, 195 pages.
- FLÉOUTER, Claude, *Un siècle de chansons*, PUF, Paris, 1988, 264 pages.
- FRITH, Simon, *Performing Rites, On the Value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, 352 pages.
- , *Music for Pleasure, Essays in the Sociology of Pop*, Routledge, New York, 1988, 232 pages.
- GIROUX, Robert, *La chanson, carrières et société*, Triptyque, Montréal, 1996, 220 pages.
- , *En avant la chanson !*, Triptyque, Montréal, 1996, 249 pages.
- , *La chanson dans tous ses états*, Triptyque, Montréal, 1996, 239 pages.
- , *La chanson prend ses airs*, Triptyque, Montréal, 1996, 234 pages.
- HARDY, Christophe, *Les mots de la musique*, Édition-Belin, coll. « Le français retrouvé », 2007, 656 pages.
- HERMELIN, Christian, *Ces chanteurs que l'on dit poètes*, L'école des loisirs, coll. « Données actuelles », Paris, 1970, 122 pages.
- HIRSCHI, Stéphane (dir. publ.), *La chanson en lumière*, Colloque international des 24-27 avril 1996, Presses Universitaires de Valenciennes, Édition Camelia, coll. « Lez Valenciennes » no 21, 1997, 398 pages.
- , *Chanson, l'art de fixer l'air du temps, de Béranger à Mano Solo*, Éditions Les Belles Lettres - Presse Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie/6 », Paris, 2008, 298 pages.

- HONGRE, Bruno et LIDSKY, Paul, *Chansons Jacques Brel*, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », Paris, 1976, 80 pages.
- INGLIS, Sam, *Teach Yourself Songwriting*, Éditions Hodder Headline, coll. « Teach Yourself », London, 2007, 194 pages.
- JOHNSON, Jeff, *Careers for Music Lovers & Other Tuneful Types*, VGM Career Books, McGraw-Hill Books, New York, 2004, 163 pages.
- JULIEN, Jacques, « Le maniérisme vocal ou la voix porteuse », dans GIROUX, Robert (dir. publ.), *La chanson prend ses airs*, Triptyque, Montréal, 1993, 234 pages.
- JULY, Joël, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, Édition L'Harmattan, coll. « Univers musical », Paris, 2007, 189 pages.
- LACASSE, Serge, « The Phonographic Voice: Paralinguistic Features and Phonographic Staging in Popular Music Singing », dans *Recorded Music: Society, Technology, and Performance*, sous la dir. d'Amanda Bayley, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 225-251.
- LACASSE, Serge, « Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem: Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée* 34/2-3, 2006, p. 11-26.
- LÉGER, Robert, *Écrire une chanson*, Québec Amérique, Montréal, 2001, 211 pages.
- LETELLIER, Christine, « De la chanson à de nouvelles formes, texte/musique », dans *La chanson en lumière*, études rassemblées et présentées par Stéphane Hirschi, Colloque international des 24-27 avril 1996, Presses Universitaires de Valenciennes, Édition Camelia, coll. « Lez Valenciennes » no 21, 1997, pages 329-342.
- LOCATELLI, Aude, *Littérature et musique au XX^e siècle*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2001, 125 pages.
- MALFETTES, Stéphane, *Les mots distordus : ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Éditions iRMA, coll. « Musique et Société, Rock et littérature », Paris, 2000, 120 pages.
- MOUSTAKI, Georges, *Questions à la chanson, La face cachée du Métèque*, Éditions La Presse /Stock/Stanké, Montréal, 1973, 151 pages.
- PERNON, Gérard, *Dictionnaire de la musique*, Éditions Ouest-France, Rennes, 1992, 349 pages.
- QUIGNARD, Pascal, *La leçon de musique*, Gallimard, coll. « Folio », 2002, 122 pages.

- RAMONE, Phil, & GRANATA, Charles L., *Making Records, The Scene Behind the Music*, Hyperion, New York, 2007, 320 pages.
- RICARD, Bertrand, *Rites, codes et culture rock, un art de vivre communautaire*, L'Harmattan, Logiques Sociales, coll. « Musique et champs social », Paris, 2000, 266 pages.
- ROBINEAU, Anne et FOURNIER, Marcel (dir. publ.), *Musique, enjeux sociaux et défis méthodologiques*. L'Harmattan, Logiques Sociales, coll. « Musiques et champ social », Paris, 2006, 222 pages.
- ROY, Bruno, « Chansons et poésie : de belles intentions pédagogiques » dans LAMBERT, Vincent Charles (dir. publ.), *Leçons de poème*, Montréal, Éditions Nota Bene, Cahier du Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau, 2008, p. 27-37.
- , « Préface », dans FRANCOEUR, Lucien, *Rock-Désir, chansons*, VLB éditeur, Montréal, 1984, 189 pages.
- ROY, Patrick et LACASSE, Serge (dir. publ.), *Groove, Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2006, 190 pages.
- SHUKER, Roy, *Popular Music, the Key Concepts*, Éditions Routledge, New York, 1998-2005, 324 pages.
- SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Ma vie avec Mozart*, Albin Michel, Paris, 2005, p. 102-103.
- VIGNAL, Marc (dir. publ.), *Dictionnaire de la musique*, Éditions Larousse, Paris, 2005, 926 pages.
- VENNE, Stéphane, *Le frisson des chansons*, Éditions Stanké, Montréal, 2006, 512 pages.
- WICKE, Peter, *Rock Music, Culture, aesthetics and sociology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, 1999, 228 pages.
- ZOLLO, Paul, *Songwriters on Songwriting*, Da Capo Press, Cambridge, 1991 & 2003, 732 pages.

III- Ouvrages et articles de référence sur la littérature

- ADAM, Jean-Michel et HEIDMANN, Ute, « Discursivité et (trans)textualité : La comparaison pour méthode. L'exemple du conte », dans L'Analyse du discours dans les études littéraires, sous la direction de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, Presses Universitaires du Mirail, Nancy, 2004, p. 29-49.

- AMOSSY, Ruth (dir. publ.), *Images de soi dans le discours –La construction de l'éthos*, Lausanne-Paris : Delachaux et Niestlé, 1999, 215 pages.
- AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Édition Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Paris, 1993, 345 pages.
- ARCAND, Richard. *Figures et jeux de mots*, Éditions La Lignée, coll. « Langue et style », Beloeil, 1991, 356 pages.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du Littéraire*, Presses Universitaires de France, PUF, Paris, 2002, 634 pages.
- BARTHES, Roland. « Y a-t-il une écriture poétique? », *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 33-40.
- CAZA, Pierre-Étienne, *Mémoire de maîtrise, Renaud : La construction et l'évolution de l'éthos d'un chanteur enragé, engagé, puis désabusé*, UQAM, Montréal, 2007, 125 f.
- COHEN, Jean, *Théorie de la poéticité*, José Corti, Paris, 1995, 288 pages.
- CRESSOT, Marcel, *Le style et ses techniques*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974, 350 pages.
- DELAS, Daniel, « Stylistique, poétique et analyse du discours », dans L'Analyse du discours dans les études littéraires, sous la direction de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, Presses Universitaires du Mirail, Nancy, 2004, p. 341 à 348.
- , *Poétique/pratique*, Éditions Cedic, coll. « Textes et non-textes », Lyon, 1977, 173 pages.
- DESNOS, Robert, « Jamais d'autre que toi », *Corps et biens*, Paris, NRF, Poésie/Gallimard, 1996, p. 142-143.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Éditions 10/18, Département d'Univers Poche, Paris, 1984, nouvelle édition 2007, 543 pages.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Stylistique de la poésie*, Belin, coll. « Atout Lettres », Paris, 2005, 256 pages.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La Stylistique*, Armand Colin, Cursus, Paris, 1992, 191 pages.
- , *La rhétorique*, Armand Collin, coll. « Cursus », Paris, 1996, 181 pages.
- GOUVARD, Jean-Michel, *L'analyse de la poésie*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2001, 128 pages.

- GUIRAUD, Pierre, *La stylistique*, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1963, no 646, 120 pages.
- , *Essais de stylistique*, Éditions Klincksieck. Paris, 1969, 283 pages.
- , *La stylistique*, Éditions Klincksieck. Paris, 1970, 327 pages.
- , ZUMTHOR, Paul, VARGA, A. Kibédi et TANS, J.A.G., *Style et Littérature*, Éditions Van Goor Zonen, La Haye, Pays-Bas, 1962, 96 pages.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Paris, (1963) 1981, 260 pages.
- JENNY, Laurent, « Introduction », dans *La fin de l'intériorité*, PUF, Paris, 2002, p. 1-14.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopies et scène d'énonciation*. Arman Colin, Paris, 2004, 262 pages.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers », *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris, Gallimard, 2003, p. 247-260.
- MARCHAL, Hugues (dir. publ.), *La poésie*, Flammarion, GF Corpus, Lettres, Paris, 2007, 244 pages.
- MEYER, Michel, *La Rhétorique*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2004, 126 pages.
- MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1997, 127 pages.
- , *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, Livre de Poche, Paris, 1992, 351 pages.
- MUGLIONI, Jacques, « Éloge de l'imprudence », dans *L'Enseignement philosophique. Revue de L'association des professeurs de philosophie de l'enseignement public*, Paris, vol 42, no 5, mai-juin 1992, p. 34-40.
- PIERROT, Anne Herschberg, « La Question du style », dans *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, sous la direction de Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, Presses Universitaires du Mirail, Nancy, 2004, p. 333-339.
- ROBERT, Paul, *Le Nouveau Petit Robert 1*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2003, 2952 pages.
- RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, 246 pages.

SARFATI, Georges-Élia, *Éléments d'analyse du discours*, Armand Colin, Paris, 2007, 128 p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, 307 pages.